القصيدة البصرية
على ضوء التحليل التأويلي للشعر

محمد عزام

القصيدة البصرية

على ضوء
التحليل التأويلي للشعر

♦ القصيدة البصرية على ضوء التحليل التأويلي للشعر.

- تأليف: محمد عزام.
- الطبعة الأولى: 2017.
- الترقيم الدولي: ISBN: 978-9933-18-806-1

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار علاء الدين
للنشر والطباعة والتوزيع
سوريا ـ دمشق ـ جرمانا
هاتف: 00963 11 5617071
فاكس: 00963 11 5613241
ص. ب: 30598 جرمانا
www.zoyaala-addin.com
ala-addin@mail.sy

دار ومؤسسة رسلان
للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا ـ دمشق ـ جرمانا
هاتف: 00963 11 5627060
00963 11 5637060
فاكس: 00963 11 5632860
ص. ب: 259 جرمانا
www.darrislan.com
darrislansyria@gmail.com

وفاءً لذكرى
السيدة زويا ميخائيلينكو
لدورها الكبير في مسيرة دار علاء الدين

المقدمة

يفتح (الشعر البصري) دروباً جديدة يرتاد بها الحداثة بآفاقها الرحبة، عن طريق تخطّي واقع أدبي، إلى استلهام (موروث) شعري، و(معاصرة) غربية، تحاول (القصيدة البصرية) التوفيق بينهما في (مقاربات تجريبية) تسعى إلى ربط الحضارة العربية بالحضارة الإنسانية في محاولة لاستيعابها ومجاراتها.

و(التحليل التأويلي) منهج جديد في النقد الأدبي، ولذلك فإن العمل فيه يعدّ شبه مغامرة، لأن جدة البحث فيه تجعله ينطلق من أرضيّه شبه فارغة، ولقلة مراجعه في اللغات الأجنبية، وندرتها في اللغة العربيّة.

وإذا كان (النّصّ) عبارة عن تجاور بنيات عديدة، واندغامهما: البنية البصريّة، والصوتيّة، والسطحيّة، والدلاليّة، فإنه لا بد من دراسة هذه البنى جميعاً، من أجل بيان (السطح الظاهري) للأدب، والانتقال إلى الخطوة التالية: تحليل (الظاهرات) في العمق الدلالي.

و(المنهج التأويلي) إذ يدرس مستويات اللغة: الصوتية، والسطحيّة، (المعجميّة والنحويّة)، والدلاليّة (الأفكار، والظاهرات)، من خلال بحث علمي، فإنه يقدم صورة علمية عن (النّصّ الأدبي). وهذه الصورة لا يغضّ من قيمتها اكتفاؤها بالوصف دون الحكم، وبالبحث دون التقييم، فالمعايير القيمية أرهقت الأدب طويلاً، وصرفت عنه الأنظار أزماناً، فآن له أن يتحرر من عبوديّة التبعية القيمية، ويعوّض عنها ببديل اختباري يحل محل الارتسام والانطباع السابقين. وبهذا يمكن القول إن الاتجاهات النقديّة المعاصرة، من أسلوبيّة، وألسنيّة، وبنيويّة، وسيميائية، وظاهراتيّة... إنما تعتمد كلها (الألسنية) أولاً وأخيراً، في تحليلها النقدي للأدب.

وقد وفّرت الصناعة الحديثة الطباعة، فأعادت اهتمامها من جديد بالبصري

أكثر من السمعي. ومع انتشار عادة القراءة بين الجمهور تحوّلت الجماليات السمعيّة إلى جماليات بصريّة، يتوخى الشاعر والفنان توفيرها في قصيدته ولوحته. وبانتقال الشعر من الشفوي إلى الكتابي جدّت قيم جمالية جديدة تلائم هذه النقلة الأدبية الكبيرة، وكان لا بد من منهجٍ نقدي يواكب هذا التحوّل، ويبحث جماليات (السطح) و(العمق). فتصدّى (المنهج التأويلي) لمهمة تحليل القصيدة البصرية. وحاولنا بيان (الأصول الفكريّة) لهذا المنهج، وأسسه، ومستويات التحليل للبنى المتعددة...

فإذا استطاع هذا البحث أن يُعرّف بـ (القصيدة البصرية)، وأن يشق درباً في ظلام تضارب (المناهج) واختلاطها. فقد حقق هدفه.

والله الموفّق.

محمّد عزّام

الفصل الأول

القصيدة البصرية

1- علم الخط و(الكتابة)

يختلف (المكتوب) عن (المسموع) في كونه يستخدم مادة مغايرة هي (الخط) أو (الكتابة). بينما يخاطب الصوتُ الأذن. هكذا تبدو وظيفة (الكتابة) توصيلية في تقييد هيئات الألفاظ. ولكنها يمكن أن تتعدى ذلك إلى تجميل اللغة نفسها.

وقد حثّ الإسلام على تعلم القراءة والكتابة، وجعل فداء الأسرى تعليم صبيان المسلمين. وقال سعيد بن العاص: «مَنْ لم يكتب فيُمناه يُسرى». وقال معن بن زائدة: «إذا لم تكتب اليد فهي رِجل». وزعم بعضهم «إن الكتّاب ملوك، وسائر الناس سوقة»...

واهتم العرب بالكتابة وأدواتها، فكتبوا على قطع العظم والعاج، وعلى الحرير والديباج، وعلى صفائح الذهب والفضة. وطالبوا (الكتّاب) بالإعداد الثقافي والأدبي للكتابة، فمن ذلك استحضار القلم والحبر والورق. وللقلم - عندهم - في كل نوع من أنواع الخطوط مجال ليس له في غيره. ونصحوا ببري الأقلام وقطّها. واستعملوا ألواناً عديدة من الحبر، منها الأسود، والذهبي، استخلصوها من تركيبات كيماوية ونباتية. وللورق - عندهم - أنواع: الأبيض، لأنه ضدّ لون المِداد. والأصفر... وكل نوع يصلح لرتبة معينة. وقيمته الجمالية تكمن في طريقة توزيع الكتابة عليه: فما يُكتب للسلطان هو غير ما يُكتب للعامة. والترتيب نصف الخط، وهو الفصل المتناسب بين الحروف واستقامة السطور.

ومن أجل تحسين الخط طالبوا الكتّاب بتجويده. وقالوا «رداءة الخط قذى في عيون القارئ». ولعل هذه المطالبة جاءت في عصور تالية، فمن المعلوم أن وظيفة الخط قد اقتصرت، في بداية الحضارة على توصيل المعارف والعلوم. ولكن عندما تدخل الحضارة عصر الاجترار، ويصبح كل شيء معاداً ومكروراً، يبحث الناس عن الجديد، فيرونه، لا في المضمون، وإنما في الشكل. ومن هنا توصيتهم بتجميل الخط وتحسينه، كزخرفة شكلية تسدّ فراغ المحتوى.

وإذا كانت الخطوط، في الحضارات القديمة، قد تعددت، وتنوعت، من مثل: الخط المسماري، والهيروغليفي، وأبجدية رأس شمرا، وجبيل... إلخ، فإن الخطوط العربية - أيضاً - قد تنوعت وتطورت من مثل: الخط الآرامي الذي يعدّ جدّ الخطوط العربية، وعنه تفرع الخط النبطي. والخط المسند الصفوي، (نسبة إلى جبل الصفا = جبل العرب حالياً)، والخط الثمودي (نسبة إلى ثمود = مدائن صالح)، والخط اللحياني (نسبة إلى بني لحيان)، والخط الحِمْيَري (نسبة إلى حِمْيَر في اليمن)، والخط السبئي (نسبة إلى سبأ في اليمن)، والخط الحيري (نسبة إلى الحيرة والأنبار). (انظر الشكل 1).

وأما أنواع الخطوط اليوم فهي سبعة: الثلث، والنسخ، والرقعة، والديواني (أو الهمايوني)، والفارسي، والإجازة أو (التوقيع)، والكوفي. (انظر الشكل 2).

وقد تنوعت هذه الخطوط، بدورها، وتفرعت، حتى لقد ناهزت فروع الخط الكوفي وحده السبعين نوعاً. وابتدع الخطاطون العرب أشكالاً عديدة للحرف الواحد، فالألف مثلاً في الخط الكوفي تشبه الرمح، وفي الخط الثلث تشبه نصل السيف المستقيم، وفي الخط الديواني تشبه ورقة الذرة الملتوية، وفي خط التعليق تشبه متوازي الأضلاع، وفي الخط الأندلسي تشبه الخنجر... وهكذا. وهذا كله إنما يدل على مدى التنوّع في التشكيل العربي، بحيث تعدّى الخط وظيفته كوسيلة للتفاهم البصري، فأصبح، إضافة إلى ذلك، وسيلة جمالية. (انظر الشكل 3).

ومن أجل زيادة الإيحاء والتوصيل لجأ بعض الكتّاب العرب، في العصور الوسطى، إلى تحلية الأشعار والدواوين بصور للأشجار والأزهار والسنابل والطيور

والغـزلان والأسمـاك... وضـعوها علـى حواشــي الصـحف، كمـا نجـد في (رباعيـات الخيـام) الـتي تصـوّر فتنـة الشـاعر بـالخمرة والجمـال واقتنـاص اللـذة، وفي (ألـف ليلـة وليلـة)، و(المقامـات). وكلـها صـور تخـدم المعنـى وتؤكـده، حتـى إن ابـن المقفّـع دعـا القراء إلى عدم الانصراف إلى الصور وحدها دون المحتوى. ومن ذلـك أيضـاً رسـم نعـل الرسول الكريم التي يقدسها المؤمنـون، حيـث يقـول المقّـري: ورأيت في بعـض تماثيـل النعل الكريمة مكتوباً بطرفها الشريف ما نصّه:

مِثَــالُ نَعْــلِ الرســولِ	**خَــذهُ بحسُــنِ القَبــولِ**
ففضــلَه لــيس يُحصــى	**لــدفعِ كَــلِ مهــولِ...**

ورأيـت مكتوبـاً في دائرتهـا مـا نصّـه: مـا كـان هـذا المثـال الكـريم في دار فسرقت، ولا في سفينة فغرقت، وفيه خواص عجيبة»[1].

كما كتبوا على الألبسة، والأسرّة، وحمائل السيوف، والحلي... إلخ. فمن ذلك أن إحدى جواري الرشيد كتبت على قلنسوة رأسها:

تأمــلْ حســنَ جاريــةٍ	**يحــارُ بوجههــا البصــرُ**
مؤنثـــــة مـــــذكرة	**فهــي أنثــى وهــي ذكــرُ**

وهكذا خرج الشعر، بوساطة الخط، من قلب الدواوين والقصائد، إلى قلب الحياة الكبير، فكتب على جدران القصور، وأحواض الماء (الشكل 4)، وصارت (بلاغة) الخط علماً جديداً في (البيان) العربي. نجد ذلك لدى الفخر الرازي، ويحيى بن حمزة العلوي، وغيرهما. وتظهر (جماليات) هذه (البلاغة) الخطية في استعمال حروف كلها منقوطة، أو كلها خالية من النقط، أو كلها متصلة مع غيرها، أو كلها منفصلة... إلخ، أو أن تكون جملة حروف الكلمة منقوطة، وجملة حروف الكلمة التالية غير منقوطة. (انظر الأشكال 5 و6 و7).

بيد أن المؤلفات العربية التي عالجت الخط والكتابة، تجاوزت حدود قواعد تحسين الخط وضبط الكتابة، كما في (رسائل) ابن مقلة، أو معالجة الأدلة

---

[1] المقّري: أزهار الرياض في أخبار عياض، القاهرة 1942، ص265/3.

الخطية وفق تصورات صوفية كما في (الفتوحات المكّية) لابن عربي، أو البحث في أصل الحروف والأشكال كما في رسائل إخوان الصفاء، حيث عدّ إخوان الصفاء الحروف تمثيلاً عددياً وهيئياً للعام الذي يمثله الكون الكبير، وللخاص الجزئي الذي يمثله جسم الإنسان. وهم يرون أنّ عدة الموجودات ثمانية وعشرون في العالم الكبير، وأن منازل القمر ثمانية وعشرون، وأن في الإنسان أعضاء مشاكلة لهذه العدّة، وأن الحروف تتوزع لديهم من حيث الهيئة، إلى سامية ووضيعة، وعلوية وسفلية...إلخ[1].

أما التصور الصوفي فيرى أن الحروف أمة من الأمم. ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف. وأن عالم الحروف هو أفصح لساناً وأوضح بياناً. وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف ...إلخ[2].

وأما التصور الأدبي للحروف لدى باحث مثل القلقشندي، فقد تناول موضوع الكتابة من زاوية تقنية، نجد تفسيرها في مرجعية الكون، وفسَّر اتجاه الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار، بمحاكاة سير الأفلاك. وفسَّر حركات الإعراب على المفردات بالتعليل نفسه، إذ رأى أن السكون هو الأصل، وأن الحركات الثلاث (الفتح، والضمّ، والكسر) مشاكلة للحركات الطبيعية: فالرفع مشاكل لحركة الأفلاك لارتفاعها، والكسر مشاكل لحركة الأرض والماء لانخفاضها، والنصب مشاكل لحركة النار والهواء لتوسطها[3]. وينتهي القلقشندي إلى القول إن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان. وهو يفضّل (بيان البنان) على (بيان اللسان). فما تثبته الأقلام باق إلى الأبد، وما ينسبه اللسان تدرسه الأيام[4].

2- من جماليات السمع إلى جماليات البصر:

يحتاج الشعر، في كل حضارات العالم القديم إلى الموسيقا والتنغيم، ليكون أشد تأثيراً في أسماع المتلقين. ومن هنا كان اهتمام علماء الأدب بتقعيد قواعد

---

[1] رسائل إخوان الصفاء، دار صادر - بيروت 143/3.
[2] ابن عربي: الفتوحات المكّية، الهيئة المصرية 260/1.
[3] صبح الأعشى 21/3 و162.
[4] المصدر نفسه، 25/3 و436.

الموسيقا الشعرية في العروض والقافية، لأن الطابع الإنشادي للشعر الغنائي يقتضي من الشاعر أن (ينشد) شعره، أو أن يجعل غيره (يتغنّى) به، وهذه هي المرحلة الأولى في الشعر.

وأما المرحلة الثانية فقد انتقل فيها الشعر من مرحلة (السماع) إلى مرحلة (القراءة). وبدلاً من أن يمتع السامع شعوره عن طريق (جماليات الأذن)، فقد انصرف الاهتمام إلى توفير (جماليات العين)، بعد الانتشار الواسع للطباعة، وكثرة القرّاء.

وبالطبع فإن الفرق كبير بين المرحلتين: مرحلة السماع، ومرحلة القراءة. وبالتالي فإن جماليات كلّ منهما تختلف عن جماليات الأخرى، فإذا كانت الأذن ترغب في توفير الموسيقا، كقيمة جمالية، فإن العين تقتضي توفير قيم (كتابية)، عن طريق الأشكال والرسوم والألوان. ومن هنا تركز الاهتمام على (الأشكال البصرية) في الشعر، من مثل التشجير (أن تكتب القصيدة على شكل شجرة)، والتختيم (أن تكتب القصيدة على شكل خاتم)، والموشح، والمسمّط، والقواديسي ...إلخ.

وهنا يبادهنا السؤال الجديد: ما هي القصيدة؟

أهي مجموعة من الكلمات على الورق؟ أم هي مجموعة من الأصوات في الأذن؟ أهي حال عقل ناظمها حين نظمها؟ أم هي حال عقل قارئها حين يقرؤها؟

إن (الكتابة) على الورق ليست هي القصيدة (الحقّ)، فقد تُلقى القصيدة شفوياً، وتُسمع بالأذن. والشكل المنظور للقصيدة قد يُسهم في معناها الكلي، ولكنه ليس كلّ القصيدة. وبينما يلعب صوت الكلمات دوراً هاماً في مغزى القصيدة، فإنه ليست هناك قصيدة هي سلسلة من الأصوات فحسب، ولو كانت كذلك لكانت ترجمتها مستحيلة. ولا يمكن القول بأن القصيدة صفو للحال العقلية لدى ناظمها، لأن هذا الأمر مسألة ترجمة ذاتية أو سيرة شخصية. أما حال القارئ فهي تختلف من قارئ إلى آخر. ولو كانت القصيدة (الحق) هي تجربة القارئ لدى قراءتها لكان لكل قصيدة موجودة من المعاني عدد ما هنالك من قراء[1].

وإذا كان الاهتمام البلاغي القديم قد انصب على أساليب الخبر والإنشاء،

---

[1] ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار صادر - بيروت 1967، ص238.

وعلى الصور البديعية والبيانية، فإن البلاغة الحديثة عرفت توسعاً كبيراً، فشملت - في المجال الأدبي - الألسنية، والأسلوبية، والسيميائية، كما شملت الفنون التشكيلية، والسينما، والتلفزة، والإعلانات، والأزياء... إلخ.

ولقد لفت النقد الانتباه إلى أن الكتابة على الصفحة ليست هي القصيدة كلها، كما أن الصفحة المطبوعة تحتوي عناصر كثيرة خارجة عن حيّز القصيدة، من مثل حجم حروف الطباعة، ونوعها، ولونها... إلخ. ذلك أن هنالك (فرقاً) بين القصيدة المطبوعة والقصيدة المكتوبة بخط اليد. (فخط اليد) يبدو أكثر مرونة، في حين تبدو حروف الطباعة أكثر دقة ونظاماً ونمطية. ويتضح (الفرق) أكثر إذا ما أبرزت بعض الكلمات بخط أشد سواداً من مثيلاتها، أو كتبت بحجم أكبر من مثيلاتها.

وهكذا يلعب (الخط)، كوسيلة إيصال، دوراً في (تشكيل) القصيدة في ذهن القارئ، مثله في ذلك مثل (القول) الشفوي الذي يختلف من (منشد) إلى آخر. ومن هنا كان بعض الشعراء القدامى يتخذون منشدين لأشعارهم.

وهكذا نتبيّن أن (القصيدة) يمكن أن توجد خارج شكلها المطبوع، وأن طباعتها أو كتابتها باليد تعطيانها معنى آخر غير معناها الشفوي. ومن هنا يبدو (الفرق) بين (الجماليات الشفوية) للقصيدة، والتي تمتع الأذن، و(الجماليات البصرية) للقصيدة، والتي تعتمد على العين وسيلة إيصال ومتعة. ومن هذه (الفروق) الاهتمام بالموسيقا في الشعر المروي شفاهاً، وتناقص هذا الاهتمام في الشعر الحرّ وقصيدة النثر، حيث يُستعاض عنه بالإيقاع الداخلي، والصور المدهشة...

ونصل أخيراً إلى أن (كتابة) الشعر بخط اليد، وقراءته بالعين، تشكلان جزءاً من معناه الإجمالي. وعلى هذا الأساس كتب بعض الشعراء القدامى في تراثنا العربي بعض قصائدهم على شكل دوائر، ومثلثات، ومربعات، وأشجار... إلخ، وكتب بعض الشعراء الأوروبيين المعاصرين بعض قصائدهم (التصويرية)، من مثل: الأمريكي كمنجز، والألماني هولتز، والفرنسيان مالارميه، وابولينير، مستخدمين الوسائل التصويرية، من مثل ترتيب السطور بشكل غير عادي، والبدء من أسفل

الصفحة، والطبع بألوان مختلفة، وتناثر حروف القصيدة على شكل مطر يسقط من السماء، أو قنبلة تنفجر، أو إنسان يتحرك... إلخ. ولعل أصول هذه الطريقة تعود إلى (الباروك) الألماني، و(الفونفور) الإسباني، و(المارينزم) الإيطالي.

والواقع إن (سماع) القصيدة أو (إنشادها) إنما هو (أداء) للقصيدة، وليس القصيدة كلها أو (ذاتها)، وكذلك (قراءة) الشعر، فإنها ليست (وحدها) القصيدة كلها، ذلك أن (الإنشاد) الشفوي، و(القراءة) البصرية يعطيان المعنى (معنى) آخر، أو (بعداً) أعمق. فكل (أداء) يحوي عناصر صوتية، وبالتالي معنوية، خارجة عن القصيدة، من مثل شدة صوت المتلفظ، وانخفاضه، ونبرته، وتلوينه... وهي عناصر تحددها شخصية (المنشد). وهكذا نتبين إمكانية (قراءات) متعددة للقصيدة، حسب كل منشد وقدراته الصوتية، وهي تتراوح بين (القراءة العادية)، و(القراءة الحسنة) التي تعطي الكلمات بعداً آخر عن طريق التلوين الصوتي. و(القراءة الملونة) التي تعطي مخارج الحروف حقها في اللفظ، ومعناها من حيث الاستفهام والتعجب والخبر والإنشاء... إلخ. وهكذا تختلف (القراءة) من شخص إلى آخر، بل إنها قد تختلف لدى القارئ الواحد من وقت إلى آخر، حسب جهده واجتهاده ومكوناته الشخصية والثقافية...

وكما تستطيع القصيدة أن توجد خارج نطاقها (الصوتي)، فإنها تستطيع - أيضاً - أن توجد خارج نطاقها (البصري)، ذلك أن (الأداء) الصوتي إذا كان يحوي عناصر متعددة غير متضمّنة في القصيدة، فإن (كتابة) القصيدة بخط اليد، أو طبعها وفق أشكال متعددة، تحوي - أيضاً - عناصر غير متضمنة في القصيدة. ذلك أن الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملاً هاماً في البنية العامة للشعر. ويتجلّى في وسائل عديدة كالإيقاع والوزن والقافية والسجع والجناس... إلخ.

وهذا لا يعني عدم إيلاء الجانب المعنوي في القصيدة الاهتمام. فالشعر هو ما يحمله من معان، بالإضافة إلى ما يحمّله إياه القارئ من معان، وذلك حسب ثقافة القارئ الفنية والأدبية والفكرية، وما يحمّله إياه العصر من معان جديدة.

فالشعر تختلف (قراءته) من عصر إلى آخر، حسب معطيات كل عصر. ومن

هنا اختلاف (رؤية) كل عصر للقصيدة الواحدة، فقد دُرس الشعر العربي من قبل نقادنا القدماء على ضوء (الشروح) اللغوية والنحوية. وفي مطلع العصر الحديث دُرس على ضوء المناهج (التقليدية). ثم أصبح يُدرس اليوم على ضوء (المقاربات) الألسنية، والأسلوبية، والبنيوية... إلخ.

وهذا كله يزيد في (معنى) الشعر الذي يمكن تشبيهه بـ (ماسة) ذات جوانب متعددة. وكل منهج نقدي إنما يحاول النظر داخل هذه (الماسة)، من خلال وجه واحد من وجوهها الموشورية المتعددة.

وهكذا تتجدد (حياة) القصيدة في كل عصر، ويستمر (خلود) الشعر، وتتعدد (قراءاته) حسب كل عصر، وكل قارئ في العصر الواحد، وهذا يرتب نتيجة سلبية هي تعدد العمل الشعري الواحد، فالقصيدة ليست واحدة، وإنما هي (قصائد) متعددة، بعدد ما كان وسيكون لها من قراء.

3- الشعرية البصرية:

إن الشكل (البصري) الذي يكوّن (الفضاء الصوري) للنّصّ، لا يقف عند حدود الأشكال البصرية الأيقونية فحسب، بل يتجاوزها إلى استغلال الإمكانيات التعبيرية للغة المكتوبة. ومن هنا بدأ البحث في مجالات الخط، والشكل الطباعي، والإخراج... ليس فقط من منظور اعتبار الكتابة تمثيلاً للغة في مظهرها البصري، ولكن من منظور يرى في الشكل البصري للغة مستوى تعبيرياً مستقلاً وجديراً بالعناية، كمدخل أو خطوة أولى تؤدي إلى المفاهيم الألسنية والأسلوبية والبنيوية المعاصرة...

ولقد أصبح (النّصّ) الجاهز للقراءة كلاماً (بصرياً)، تشمل العناية به: خطه، ونوع الخط، وحجم البنط، وتنظيمه على الصفحة، والعناوين، والرسوم، والألوان، ونوع الورق، وإخراج الكتاب... إلخ. وأصبح (النّصّ) فضاءً (صورياً) شكلياً ذا (دلالة)، بعد أن أعطى البصر حقه من التمتع بالإحساس الجمالي والتذّوق الفني، قبل أن تصل (الرسالة) المدّونة في الذهن فيحللها معنوياً.

وإن تفكيك رموز أي نصّ أدبي إنما ينطوي على تصوّر مسبق، مستمد من

الذاكرة واللاشعور. ومن هنا يبدو البحث في النصوص البصرية في الشعر المعاصر ضرورياً ولاسيما في تشكيلاتها (الخطية)، و(هندستها) البصرية، بعد أن أصبحت القصيدة (جسداً) لا بد من (لمسه) بالعين، قبل تفكيك عناصره الفنية، لفهمه والتمتع به.

ولم تعد جماليات الشعر الجديد مقتصرة على الصورة، واللغة، والإيقاع، والأبعاد الدلالية فحسب، بل امتدت إلى الاستفادة من الفنون الأخرى، فأخذت من الرسم مثلاً، وأعطته، بحيث أصبحت القصيدة (لوحة)، واللوحة قصيدة. وتداخل المسموع بالمكتوب المرئي. وبهذا أصبح عنصر (الكتابة) بعداً أساسياً في (شعرية) القصيدة، باعتباره بديلاً للقول الملفوظ، وله دور هام في عملية توصيل المعنى. وهذا ما يجعل مقاربة النّصّ (البصري) ضرورية، من أجل فهم (هندسة) القصيدة، كبنية دلالية، في مستوياتها المتداخلة: البصرية، والصوتية، والدلالية...

ومن هنا تبرز أهمية الخط كعنصر بصري فاعل في عملية (التلقي) الشعرية. و(الخطاط)، من خلال رسمه للكلمات، و(هندسته) لشكل القصيدة، يشارك في خلق الأبعاد (البصرية) للقصيدة. وهنا نجد أنفسنا أمام مشكلة (التعدّد): إذا كان الخطاط هو غير الشاعر، ذلك أن (الخط)، بما هو دال، قد يعطي مدلولات هي غير ما يقصدها الشاعر، ومن هنا ضرورة أن يكتب (= يرسم) الشاعر بنفسه قصيدته.

وقد اهتم بالشعرية البصرية عدد كبير من الباحثين والنقاد المعاصرين أمثال: (جاك أنيس) J. Anis الذي عالج النصوص البصرية في دراسته (بصرية النّصّ الشعري)، ورأى أن الأشكال (الخطيّة) في القصيدة ليست مجرد وسائط بديلة وشفافة، وإنما هي (أجسام) دالة مندمجة في التشاكلات النّصّية. ولهذا رفض القول بأن (الخطيات) هي نصوص أضيفت إليها (رسوم). وقد حاول البرهنة على أن الحروف، وعلامات الترقيم، والفضاءات، يمكن أن تنتج المعاني، وتشارك في بناء تراكيب دلالية.

كما اهتم (غريماس) Greimas بسيميولوجيا النّصّ، وقدّم في كتابه

(مقالات في السيميولوجيا الشعرية) اقتراحات من أجل نظرية للخطاب الشعري، ميّز فيها بين مستويين: المستوى النظمي، والمستوى التركيبي، ورأى أن تفكيك (الدليل) الذي يمثله (الخطاب الشعري) يبرز تفصيلات متوازية للدال والمدلول. (فالدّال) حاضر كمستوى نظمي للخطاب، و(الدليل) حاضر كمستوى تركيبي.

وهو يعتبر الخطاب الشعري دليلاً مركباً: ففي إطار المستوى النظمي يشير إلى أنه يمكن أن يخطر في شكله الخطي، وفي تنظيم النّصّ المطبوع، والفراغات البيضاء، وعلامات الترقيم، والمتغيرات الطباعية... إلخ، مشيراً إلى أن تناول الجانب الطباعي، كموضوع سيميولوجي ما يزال محاولة خجولة.

كما اهتمت (جوليا كريستيفا) J. Kristeva، في كتابها (أبحاث من أجل علم دلالة تحليلي)، بموضوع (الفضاء)، ولاحظت أن (القول الشعري) لا يمكن أن يُقرأ في كليته الدالة إلاّ كموضعة فضائية لوحدات دالة، وقد لاحظت أن المبدأ الفاعل في النّصّ الشعري لا يمكن تحويله إلى لغة عادية.

واهتم (تودوروف) Todorov، في كتابه (الشعرية)، بالمستوى الفضائي، وأشار إلى أن التنظيم الفضائي للنصوص هو تنظيم لوحدات النّصّ، بحيث تتمحي العلاقات المنطقية أو الزمنية، أو نمرّ إلى مستوى ثانٍ. واستعراض نماذج القصائد (المرسومة) بالحروف عند أبولينير، وفي (الأناكرامات) التي تكوّن حروفها كلمات، ليس فقط في انتظامها جنباً إلى جنب. ولكن حتى ولو نقلت من مكانها ووضعت في ترتيب مخالف.

وأفرد الباحثان (دانييل دولاس) D. Dolas، و(جاك فيليولي) J. Filliolt، قسماً من كتابهما (اللسانيات والشعرية) للشعر (البصري)، وللفضاء النّصّي. وأوضحا تطوّر الشعر من الغنائية إلى (البصرية)، وبحثا موضوع (البياض) و(السواد) في النّصّ الشعري، وانتهيا إلى أن المهم هو أن (الفضاء النّصّي) يفترض تلقياً شاملاً لكل أبعاد الشعرية، وليس لصالح الطريقة (الخطية) وحدها.

وعالج (جان جيرار لابا شري) J. Lapacherie موضوع (الخطّيات)، واشتغل (بالفضاء النّصّي) لشعر أبولينير، وميشيل ليريس M. Leiris وانتهى إلى أن التمركز

كـان حـول الصـوت، باعتبـار اللغـة دلـيلاً لسـانياً، بمتواليـات صـوتية متتابعـة عـبر الزمان، وأن الـدليل (الخطـي) كـان أقـل حظـوة، لأنـه دال علـى دال صـوتي، ولكـن (الخطيات) لم تعد (حشواً)، بـل هـي تمـنح (الدلالـة) تعـدداً دلاليـاً. وهكـذا يـتم فيهـا تمفصل الخطابين (الأيقوني)، والألسني.

واهتم (دانييل بريولي) D. Briolet في كتابة (اللغة الشعرية) بالفضاء النّصّي، والصوري. ورأى إنه لا يمكن قراءة ابولينير مثلاً، أو ريفردي، قراءة صحيحة، ما لم يمتلك القارئ ثقافة تكعيبية. كما أنه لا يمكن قراءة أراغون، وإيلوار، وبروتون، قراءة صحيحة، ما لم يُحط القارئ بالثقافة الدادية والسيريالية.

وتنـاول (بـيير بالـب) P. Balpe في كتابـه (قـراءة الشـعر) الفضـاء الطبـاعي بشكل مفصل، واعتبره مقدماً على مادة القصيدة.

وعالج (هنري ميشونيك) H. Meschonic الفضاء الطباعي، في كتابه (نقد الإيقاع)، وأوضح أن (البصري) لا ينفصل عن (الشفوي). ورأى في (بلاغة) التنظيم الطباعي للنصوص بلاغة جديدة مضادة. وقد رصد مظاهرها في انحرافات (البياض) عند مالارميه، وفي شعرية أبو لينير. وكشف في التجربة الفضائية (ميتا فيزيقا) الدليل. وقد اقترنت البصرية لديه بالاجتماعية.

4- تحليل الفضاء البصري للنّصّ الأدبي:

يمكـن اعتبـار الكتابـة موضـوعاً سـيميولوجياً، لأنهـا نسـق (دلالـي) يمكـن تحديـده وضـبطه، باعتبارهـا نسـقاً. فهـي دالـة، ومتضـمنة للحركـة والكتابـة، أي الأشكال الخطية، وطريقة بناء هذه الأشكال، من أجل اكتشاف طرق الدلالة في البنيات الخطية، وتبين المنطق الداخلي للكتابة، وذلك من أجل الانتباه إلى نفسية الكاتـب، ومكوناتـه الثقافيـة، وإلى حركـة أصـابعه أثنـاء الكتابـة، وإلى نظـام الأدلـة، والمسـافات بـين الوحـدات الخطيـة، والأشـكال مـن حيـث الحجـم، وصـيغ التركيب... إلخ.

والتحليل البصري للنّصّ لا يرصد الكتابة (كأشكال) فقط، بل وكنسق،

أو (كنظام) من الأدلة، أو مجموعة مبنية من العناصر القابلة لأن تدرس بنيوياً. وهو - كالبنيوية - يستهدف العلاقات بين (الدّال)، و(المدلول) في الدليل، وليس (الدال) وحده. وأولى خطوات هذا التحليل تتجلّى في اعتبار الصفحة المخطوطة مكونة من (وحدات) Graphemes صغيرة، تتدرّج من النقطة إلى الأجزاء المكونة للحروف، ثم (الحرف)، (فالكلمات). و(الوحدة) الخطية (الغرافيم) هي أصغر وحدة خطية في الكتابة. وتلعب نفس الدور الذي يلعبه (الفونيم) في السلسلة المنطوقة، باعتباره أصغر وحدة صوتية، ولكن الفرق بين الوحدتين (الغرافيم، والفونيم) هو أن (الفونيم) محدد بعدد معين في كل لغة، بينما (الغرافيم) حرّ، مرن.

وهناك علاقتان تحكمان الوحدات الخطية، هما: العلاقة التراكبية، والعلاقة الاستبدالية. أما (العلاقة التراكبية) فتوافق تسلسل الأدلة وتطوّرها في خطية متواصلة، بحيث يتم تحديد السطر في خط أفقي. وفيها تضمن الوحدات الخطية عناصر كثيرة، بحيث يهيمن السواد على البياض في الصفحة.

وأما (العلاقة الاستبدالية) فتلائم انقطاع خيط الكتابة، عن طريق إدماج انفصالات بين الأدلة الخطية. وفي هذه الحالة تتكون الوحدات الخطية من عدد من العناصر. وتكون الفضاءات البيضاء أكثر من السواد (= الكتابة)، بحيث ينمحي المحور الأفقي، وهو أكثر هيمنة في الخط العربي. أما الانفصالات فلا تنعدم تماماً، بل تلاحظ كخرق للسنن الإملائية المتعارف عليها، وذلك عن قصد أو عن غير قصد.

وهنا ينبغي الانتباه إلى أن الفضاء التصويري (أو الخطي) إنما هو معطى للرؤية، وليس للقراءة. وفيه يتم الانصراف إلى (التنظيم الدال) الذي يتمحور حول قطبين هما: الحرف، والسطر.

أما (الحرف) فيحمل دلالة اتفاقية، غير مادية، ناتجة عن طبيعة اعتباطية، هي علاقة الفضاء بالجسد الخاص للقارئ، لأنه لا يمكن إقامة علاقة بين القيمة المميزة خطياً للخطوط والقيمة التشكيلية لشكلها، مثال ذلك: حروف (ب - ت - ث) فالشكل فيها واحد. ولكن التمييز بين النقطة والاثنتين والثلاث. وكذلك حروف (ج - ح - خ). فالشكل واحد في الحروف الثلاثة، ولكن الفرق ناتج عن

النقطة التي داخل الحرف أو فوقه أو بدونها. وكذلك الحرفان (ر - ز) و(د - ذ)، و(س - ش)، و(ص - ض)، و(ط - ظ)، و(ع - غ)، و(ف - ق)، و(ك - ل).

والواقع أن معظم الحروف العربية هي واحدية الشكل، ثنائية المدلول (16 من 28، مثل: ف ق، ك ل...)، وواحدية الشكل ثلاثية المدلول (6 من 28، مثل: ب ت ث...)، وواحدية الشكل واحدية المدلول (6 من 28 وهي: أ، م، ن، هـ، و، ي).

وأما (السطر) فيتصل بفاعلية الكتابة، حيث ينشغل القارئ بالشكل الجيد للحروف، وبتنظيمها على الصفحة. والخط الواضح أكثر راحة في القراءة، أما ما يعيق حركة العين فإنه يثير التوتر والسخط.

إن (القراءة) لا السماع، والعين لا الأذن، هي التي تقوم بعملية مسح العلامات المكتوبة، بحيث يمتلك القارئ (الوحدات الدالة)، ويؤلف بينها من أجل بناء (معنى الخطاب)، وإن (الكتابة) ليست تنظيماً للأدلة على الأسطر فحسب، وإنما هي توزيع البياض والسواد على الصفحة البيضاء. وما (الفضاء الخطي) سوى مساحة محدودة، وفضاء مختار و(دالّ)، بمجرد أن نترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب، رغم أن هذه الحرية مقيدة بقواعد تواضعية، من مثل أبعاد الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحة، والفراغات، والهوامش.

أ- البياض والسواد:

تعتبر المساحات (السوداء) الأفقية مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال. أما المساحات (البيضاء) العمودية فتعتبر مساحات سكون، لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء. وهذا يعني أن المنقطع هو مبدأ سكوني، بينما المتصل مبدأ دينامي، و(السواد) يعني الانفتاح، بينما (البياض) يعني الانطواء. وهو استعارة بصرية، تحيل إلى الخيال، حسب ثقافة القارئ ومكوناته. وصحيح أن البياض فراغ، ولكنه خيال ملئ. ومع أن له وظيفة الفصل بين فكرة وأخرى، فهو انقطاع مقصود يفصل بين المتتاليات والتسلسل...

ولتوزيع البياض والسواد على الصفحة (دلالة): فالمناطق (السوداء) ذات نشاط

وفعالية، وليست المناطق البيضاء حيادية، بل إن لها - أيضاً هي الأخرى - دلالة وإيحاء. والعلاقة بين المنطقتين: البيضاء والسوداء، هي علاقة بناء. وهي - في الأصل - صورة عن الفضاء النفسي للكاتب، ذلك أن البياض ليس مفروضاً على القصيدة من خارج، وإنما هو نهاية البيت الشعري أو الكلام.

وقد ألحّ مالارميه على (البياض)، فقال إن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر. فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة. وهكذا يبدو - من النظرة الأولى - إن صفحة من النظم، تتميز عن صفحة من النثر بنظامها الطباعي، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر. وكل بيت ينفصل عن البيت الذي بعده ببياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة. فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وهو علامة طبيعية، إذ أن غياب الحروف يرمز إلى غياب الصوت.

ب- علامات الترقيم:

علامات الترقيم تساعد الكاتب والقارئ على تقسيم الكلام، وترتيبه، وتوضيح المقصود منه، وعلى تلوين الكلام بالاستفهام أو التعجب أو الاعتراض... إلخ. وهي ذات أثر كبير في القراءة البصرية. وغيابها أو تغييرها يوقع النّصّ في الاضطراب واتساع الدلالة. ذلك أن علامات الترقيم إنما هي (دالات) على (دوال)، وإن غيابها يُذهب بجزء من المعنى أو يُغيره. ويحكى، في هذا المقام أن ملكاً كتب رسالة إلى ملك آخر، يطلب فيها إعدام حامل الرسالة. ففضّها الرجل في الطريق. وعندما قرأها وضع فيها نقطة، كعلامة ترقيم. فانقلب المعنى إلى نقيضه، وتحوّل الحكم إلى عفو. ولقد كان مكتوباً فيها: (العفو ممنوع. الحكم عليه بالإعدام). فوضع الرجل نقطة الترقيم بعد كلمة (العفو)، فأصبحت الجملة (العفو. ممنوع الحكم عليه بالإعدام). وبفضل هذه النقطة، أو ذكائه، استطاع أن ينقذ نفسه.

إن الوقفات تملك قيمة بصرية، ودلالية. وهي ضابطة للقراءة. وغيابها، أو تغيير مواقعها، غالباً ما يكون سبباً في إنتاج معنى نقيض. ولكن بعض الشعراء المعاصرين يمتنعون عن ترقيم نصوصهم الشعرية، كما يفعل مالارميه مثلاً، وبعض

شعرائنا العرب المعاصرين. وهذا يعني - عندهم - أن إيقاعية النّصّ تكفي - وحدها - في ضبط الدلالة وتوجيه القارئ!

ولعل إهمال علامات الترقيم يعود إلى الشاعر أبولينير Appolinaire الذي يُعدّ (أبا الشعر المرسوم)، فهو يقول: «إنه تجديد. وإن علامات الترقيم تثقل انطلاق القصيدة وهي تتابع سيرها المجنّح دفعة واحدة. ومع أننا قد لا نفهمها إلا أن الفهم أو المعنى لا قيمة لهما».[1]

وهذا يطرح السؤال التالي: هل يمكن قراءة نصّ دون علامات ترقيم؟ وما دلالة ذلك؟، وبالمقابل: هل يمكن قراءة علامات الترقيم دون نصّ؟ أي أننا إذا استخرجنا علامات الترقيم من نصّ أدبي ما، فوجدنا عشر فواصل مثلاً، وخمس علامات استفهام، وغياب إشارات التعجب. أليس في ذلك دلالة على الجو العام للقصيدة، والذي يتجلّى في إطار التساؤل وغياب اليقين؟

5- الشعر البصري في الأدب الغربي المعاصر

إن تقنية الحضارة المعاصرة دفعت بالتجريب إلى أبعد الحدود. وليس الأمر مقصوراً على الشعر وحده، بل في مجالات الإبداع العلمي والأدبي. ولعل الجامع بين مجالات الإبداع الأدبي كونها تسعى من أجل جعل الشعر (شيئاً) موضوعياً وليس مجرد وعاء لمحتويات فكرية أو أخلاقية. وقد جاءت (البيانات) التي أصدرها شعراء التوجّه (البصري) معبّرة عن قلق يجد متنفسه في الذوبان بحضارة العصر. كما كانت نتاجاتهم تعبيراً عن واقع الإنسان المسحوق تحت ثقل الآلة.

و (الحركة الشعرية البصرية) حركة عالمية، بعد أن أذابت وسائل الاتصال والإعلام كل الحواجز والمسافات، فصار الإنسان مواطناً عالمياً.

وهكذا بدأ الاهتمام بالتوجهات الشعرية الجديدة، منذ مطلع الخمسينيات من هذا القرن، وأردف ذلك اهتمام اللسانيين بالفضاء البصري، حيث تطورت الدراسات الألسنية المعاصرة، وتراكمت، وبدأت تطرح اجتهادات وصيغاً انتقادية

---

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال - المغرب 1986، ص59.

للقضايا اللسانية الكلاسية. فاللسانيات البنيوية مثلاً، رغم أنها تخطّت الدليل الخطي، فإنها لم تهمله، بل عالجته من منظور خاص.

وأكد سوسير بداية أهمية (الكتابة) بالنسبة لبحث اللساني. لكنه رأى أنها ليست أكثر من مجرد أداة عمل، يستحضر، عبرها، اللساني موضوعه، كوثيقة أو كشهادة. فالأولوية، عنده للشفوي، ويأتي الكتابي في المرحلة الثانية.

ثم جاءت (مدرسة براغ) باتجاهها (الفونولوجي) الذي انصرف إلى الاهتمام بالمادة الصوتية للغة، حيث أكد جاكوبسون أهمية الصوت...

ولعل (جماعة كوبنهاغن الشكلية) هي التي عادت إلى الأطروحة السوسيرية حول كون اللغة (شكلاً) وليس (مادة)، وماثلت بين المنطوق والمكتوب على أساس خلفية شكلية ترصد العنصرين في الجانب التعبيري فقط.

أما (البنيوية السلوكية الأمريكية) فترى أن الكتابة هي مجرد وسيلة لتسجيل اللغة عبر أدلة (بصرية). فيرى بلومفيلد مثلاً أن دراسة الكتابة تقتضي معرفة باللغة، بينما لا تحتاج اللغة معرفة بالكتابة. وأن الأشكال اللغوية (البصرية) تعتبر منبهات جديرة بإثارة استجابات معينة.

ولعل الجهود الفرنسية، في هذا الحقل، بدأت لدى لافاتير Lavater، في مطلع القرن التاسع عشر، وفي مجال الخط (الغرافولوجيا) Graphologie، حيث يرى أن الخط يعكس نفسية كاتبه، وسلوكه، وطباعه. وفي عام 1875 وضع ميشون Michon بحثاً بعنوان (نظام الغرافولوجيا) أكّد فيه أن الخط هو تعبير عن الشخصية المقنعة بأقنعة السلوك الظاهري، وأن هنالك من الخطوط بقدر ما هنالك من الأشخاص. ثم وضع كريبيو جامان C. Jamin (1858 - 1940) كتابه (أبجدية الغرافولوجيا) قدّم فيه تصنيفاً أكثر دقة وعقلانية، فقسم صيغ الكتابة إلى عناصر أساسية هي: السرعة، والضغط، والبعد. واشتمل تصنيفه على 168 صيغة كتابية. ثم حدّد الكتابة بحسب ترتيب صيغتها، حسب أهميتها، بصورة تكشف فيها الصيغ الأساسية سمات شخصية وطبعه الكاتب.

ورغم أن الجهود الألمانية جاءت متأخرة عن الجهود الفرنسية، إلا أنها اقترحت

تصوراً آخر، يختلف عن التصوّر الفرنسي الثابت، ويقوم على مفهوم الحركة، والاهتمام بالطريقة التي يكتب بها المرء، وليس على شكل الحرف أو رسمه. وهذا التوجه هو أول نقد يوجه إلى المدرسة الفرنسية.

أما الكتابات الجديدة فقد اهتمت، في هذا المجال، بسدّ النقص الذي تبرزه اللسانيات المعاصرة. فوجّه جاك ديريدا البحث نحو نقد فلسفي للمفاهيم الأساسية للغة والكتابة، وذلك في كتابه (عن الغراماتولوجيا) Grammatologie (1967) حيث وجد تعارضاً في نظرية سوسير بين اعتباطية الدليل، والفكرة القائلة بالتبعية الطبيعية للكتابة. ورأى أنه لا يمكن التفكير في الدليل إلا عبر مؤسسة دائمة تبرز (حضور) العمل الأدبي المستمر، وأن (الغرامافولوجيا = أو علم الكتابة) ممكنة كعلم، شريطة معرفة ماهية الكتابة. ولن تكون اللسانيات (الفونولوجية) فيه سوى منطقة محدودة وتابعة. ولن يقتصر هذا العلم على الوصف، كما أنه لن يأخذ بالأحكام القبلية للسانيات.

وأما (الشعر البصري) الأوروبي، فلعله سبق هذه الأبحاث الأدبية والنقدية، ولعله بدأ مع الشاعر الفرنسي أبولينير Appolinaire والشاعر الفرنسي مالارميه S. Mallarme، وذلك نتيجة إنجازات إبداعية في مجالات أخرى كالسينما، والفنون التشكيلية، والموسيقا. وهذه الإنجازات إنما هي مرتبطة بوعي جمالي خاص بالمرحلة التجريدية التي أنجبت أشكالاً جديدة من الفن كالدادائية، والبصرية، وغيرهما.

وقد وضع (أبولينير) قصائده (للسلم والحرب) بين عامي(1913-1916)، جسّد في (شكل إخراجها) رغبة الشعر في التحرير، عن طريق (الكتابة). كما وضع كتاب (مولليغرام) أقحم فيه على الشعر فن الرسم، واقترح صف كلمات القصيدة التي تتحدث عن المطر مثلاً، من أعلى الصفحة إلى أسفلها، ليشابه تساقط حروفها تساقط حبات المطر. (انظر الشكل رقم 8 حيث يرسم أبولينير بالكلمات: الحمامة الجريحة ونافورة الماء، والشكل رقم 9 حيث يرسم أبولينير بالكلمات برج إيفل).

وأما (مالارميه) (1842- 1898) فقد اعتمد في شعره على موسيقا الكلمات

وإيحاءاتها، في مرحلة أولى، ثم جرّب، في، مرحلة تالية، الشعر الذي يعتمد التأثير فيه على المسافات والحجوم المختلفة، والأشكال الطباعية، وأصبح رائد الحركة الرمزية في الشعر. وقد قال في رسالة بعث بها إلى أندريه جيد عام 1897: «إن لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعولاً بهيّاً. إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة من الأنجم المشرقة... إن الفراغ الأبيض متمم.»

كما كان هنالك الشعراء الداديون الذين بلغوا بمذهبهم الدادي أوج نضجه بين عامي 1919-1921 حيث اغترفوا من معين اللاشعور، في (كتابة أوتوماتيكية)، وطباعة فوضوية، وبعثرة الألفاظ على الصفحة، وبهذا أحلوا اللانظام محل النظام، واللاترتيب محل الترتيب، واللامنطق محل المنطق، ورفضوا كل شيء: القيم، والعادات والتقاليد، والفن، واعتبروا البرجوازيين (حقائب قش منتفخة)، والجماهير (قطعان من الثيران)، وقاموا بالهدم من أجل بعث العبث واللامعقول. (انظر الشكل10).

وهذا مثال من شعرهم الدادي:

البقر يتربع على عواميد من التلغراف ويلعب الشطرنج
الطيور تنورات الراقصة الإسبانية.

ويمكن إجمال أنواع الشعر البصري الغربي في:

1- الشعر المركّز: حيث اعتبرت اللغة فيه (مادة)، وأنتجت (الشعر المجسّم)، الذي بدأ من نصوص اوجين كومرينكر E. Gomeringer، وكارلو بللولي C. Belloli، وجماعة نواغراندرز Noigrandorz البرازيلية.

أما (كومرينكر) فقد وضع (بياناً) نظرياً (من البيت إلى الترصيع)، رأى فيه أن اللغة غالباً ما تولد أشكالاً مختصرة ودقيقة، وإنه يمكن ضغط محتويات الجملة الواحدة في كلمة واحدة. وهذا هو المطلوب، لأن (التركيز والاختزال) هما جوهر الشعر. وهدف الشعر الجديد هو تحول النّصّ الشعري إلى (شكل بصري) مركّز، وبسيط. يُمنح للتلقي والاستقبال في أقصر مدة ممكنة، لأنه أصبح (شيئاً للرؤية)، وذلك من خلال اختيار الألفاظ الدالة كنجوم في (فضاء النّصّ البصري).

وفي هذا الشعر الذي تتألق فيه بعض الألفاظ المحورية، كنجوم، لا يمكن إغفال الخلفية الشاملة للنّصّ الشعري البصري، لأنها تساهم في تأكيد المعنى الذي يُمنح للمتلقي للوهلة الأولى، وذلك عبر ما تحبّذه العين من جماليات.

ومن هنا يمكن إجمال خصائص هذا النوع من (الشعر البصري) في: (التركيز) الذي يُعطي المعنى، من النظرة الأولى، لأن (القصيدة المركّزة) أشبه باللوحة البصرية. وفي (البساطة) التي تتيح للمتلقي فهم اللوحة البصرية، في مستواها الأول، البصري، قبل تحليلها ذهنياً.

وأما جماعة (نواغراندرز) البرازيلية فقد وضعت عام 1958 (بياناً) نظرياً عرضت فيه مفهومها الخاص للشعر، فرأت أن (الشعر البصري) هو نتاج للتطور الحاسم للأشكال، وإنه يهتم بمفهوم الفكرة/ الصورة في معناها العام كتركيب بصري، وفي معناها الخاص كأسلوب يقوم على تركيب العناصر الفنية الداخلة في تركيب اللوحة الشعرية البصرية.

والواقع أن الشعر (الصورة/الفكرة) إنما يستدعي التواصل غير اللغوي. والقصيدة في مثل هذا الشعر البصري هي (شيء) بذاتها، وليست ترجماناً لشيء خارجي، أو لمشاعر ذاتية. ومادتها هي (الكلمات) التي تحتوي على (صوت)، وشكل (بصري)، وحمولة (دلالية). (انظر الشكل رقم 11، حيث تبدو كلمات القصيدة على شكل قنبلة تنفجر. وهذا نوع من الدلالة البصرية التي يمكن استيعابها مباشرة، قبل تحليل دلالة ألفاظها).

2- وأما النوع الثاني من (الشعر البصري) الأوروبي فيمكن تسميته (الشعر المتحوّل)، وفيه يتحول الشعر ويتشكل، فيغيّر شكله الأول، ليتشكل من جديد أمام عيني القارئ. وبالطبع فإن هذا الشعر (التجريبي) هو شعر (آلي)، لأنه يستهدف تقديم (مشهدية) موحدة في الأصل.

وهذا (الشعر المتحول) هو شكل (مفتوح) إلى ما لا نهاية، حيث يتغير ويتحول، وتتجمع الحروف فيه لتشكل (كلمة) تُقرأ من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، أو من الأعلى إلى الأسفل، أو من الأسفل إلى الأعلى، (انظر

الشكل12 ، حيث يمكن قراءة الكلمات أفقياً ، وعمودياً).

3- الشعر الميكانيكي، وفيه يتكوّن المعطى النّصّي عن طريق الجمع بين بنيات صغرى مستقلة ، بحيث يتم إلغاء كل بعد دلالي معتاد بالإلغاء شبه الكلي (للصوامت)، والاكتفاء (بالصوائت)، أو بالحروف اللينة فقط، مما ينتج عنه قلب للمعطيات اللسانية المعتادة التي لا يتأسس المعنى فيها إلا عن طريق الصوامت أساساً. وبهذه الكيفية يتجرد النّصّ الميكانيكي من أية دلالة أخرى غير معناه الجمالي الخالص، ويصبح اختزالاً واختياراً للوحدات الصغرى التي تمنح النّصّ تناغماً بصرياً معيناً. (انظر الشكل 13).

6- الشعر البصري في الأدب العربي القديم

لم ينل (الشعر البصري) حظه من الدراسة في تراثنا النقدي والشعري، كما نال (الصوت) في الشعر حظه. ومع أن الغرب عنُوا بتجويد الخط وتنويعه، وكتابة بعض المفردات بخط أكبر من مثيلاتها ، أو كتابتها بحبر ذي لون مغاير، فإن هذا الإحساس بدور حاسة (البصر) في منح النّصّ معنى ودلالة، جعل النقد الحديث يُعنى بدور (الفضاء البصري) في الشعر، وفي النقد الأدبي، ولاسيما في المنهج الدلالي (السيميائي)، والمنهج التأويلي.

والواقع أن (الأشكال البصرية) من الشعر العربي، كالموشح، والمسمّط، والمشجّر، والمختّم، لم تكن تطرح كبدائل للنموذج الأصلي من الشعر، وإنما كتنويعات، وقد قبل الشعر التقليدي أن تتعايش وإياه. وظل نموذج القصيدة التقليدية هو (كُلّ) الشعر، وما عداه (حوامض) طريفة المذاق، ولكنها لا تختطّ (نهجاً) يُتّبع. ولعل هذا ما حال دون (التجديد) الشعري الذي ظلّ يُنظر إليه على أنه (نزوة) فردية، تتمثل في بضعة أبيات يخلو فيها الشاعر إلى (شيطان) شعره، ثم يرتد إلى (الصراط) المستقيم. ويبدو أن (الذوق العام) كان له تأثير كبير في توجيه الإبداع الشعري الذي ظلّ الشعراء فيه يترسّمون (السنن)، ويسيرون في (طريق الأوائل)، ولا يحيدون عن (الجادّة). ومن هنا كان على (الجديد) أن يمتلك قوة (القبول)، من أجل (رفض)

القديم، واقتلاعه من الذاكرة. وما كان (الجديد) يتمتع بتلك القوة العظمى التي تجعله مؤهلاً لتدمير السائد المتملك للنفوس.

والواقع إن أشكالاً (بصرية) عديدة في تراثنا الشعري تشكل، وحدها، (ديواناً) في هندسة القصيدة العربية، من ذلك: الشعر الهندسي، والشعر المرسوم على شكل شجرة (التشجير)، أو على شكل إنسان، أو طائر... إلخ، والقصائد ذات القوافي، والمحبوكة، والمهملة، والمعجمة... إلخ.

أ- الشعر الهندسي:

هو نوع من أنواع الشعر على أشكال هندسية: كالدائرة، والمثلث، والمربع، والمخمس، والمعيّن... إلخ.

فالدائرة لها مركز، وفي هذا المركز حرف، ومن هذا الحرف يبدأ البيت، وإلى هذا الحرف ينتهي. (انظر الشكل 14 و15).

أما شعر الدائرة المركبة فيتطلب رسم دائرة أصلية كبرى. أصولها دوائر صغيرة. وعلى محيط الدائرة الكبيرة والصغيرة يمرّ البيت (انظر الشكل 16). ومن صورة الدائرة السابقة نتبين أن كل بيت يبدأ بحرف العين، وينتهي به. وأن نهاية كل بيت معكوسة في مطلع البيت الذي بعده.

وهناك أنواع أخرى من شعر الدوائر، حيث يبدأ القارئ من مركز الدائرة الكبيرة، ثم يكتمل البيت في دائرته الصغيرة (كما في الشكل 17 و18).

وأما الشعر المرسوم على شكل مثلث، فيكتب في داخله (انظر الشكل 19).
وأما الشعر المرسوم على شكل مربع (انظر الشكل 20)، فيكتب حوله.

ب- الشعر المرسوم:

وهو على أشكال عديدة، فمنه الشعر المرسوم على شكل شجرة، ويدعى (التشجير)، والشعر المرسوم على شكل إنسان، والشعر المرسوم على شكل طائر.

أما (التشجير) فقد ظهر في العصر المملوكي، وعلى الخصوص في أشعار الإسماعيلية، أخذاً من حديث الرسول الكريم ﷺ: «أهل بيتي شجرة، أصلها ثابت

وفرعها في السماء».

و(التشجير) نوع من النظم، يتفرع على شكل شجرة، وقد سُمي بذلك لاشتجار كلماته بعضها ببعض، أي تداخلها. وذلك بأن ينظم الشاعر البيت الذي هو جذع القصيدة، ثم يفرع على كل كلمة منه تتمة له من نفس القافية. وهكذا من جهتيه اليمنى واليسرى، حتى يخرج منه مثل الشجرة. ويشترط فيه أن تكون القطع المكملة كلها من وزن البيت الذي هو جذع القصيدة، وأن تكون القوافي على رويّ قافيته أيضاً. (انظر الشكل 21).

جـ- التختيم:

وهو أن يصنع الشاعر أبياتاً تُكتب على شكل خاتم، ثم تتقاطع أشطره. ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع، في لفظة أو حرف أو أكثر. وقد نظم، وفقه، بعض شعراء الأندلس، أمثال الرّندي، صاحب (النونية) الشهيرة، حيث أورد في كتابه (الوافي في نظم القوافي) قصيدة على شكل خاتم. (انظر الشكل 22).

د- القلب:

وهو قلب ترتيب ألفاظ البيت، حيث يكتب البصر، لا اليد، فتُقرأ (الكلمات) طولاً وعرضاً، ومن اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، ومثاله ما نظم به الرّندي، حيث يقول:

تــــــــراه	لمــــــــاذا	تــــــولى	تــــــــراه
لمــــــــاذا	ومــــا فــــي	فـــــؤادي	ســــــــواه
تــــــولى	فـــــؤادي	إلـــــى أن	بـــــــراه
تــــــــراه	ســــــــواه	بـــــــراه	هــــــــواه

هـ- الطرد والعكس:

وهو أن ينظم الشاعر القصيدة، فتُقرأ على وجوه عديدة. ويبدو أن صفيّ الدين الحلّي هو أول من ابتدع هذا الضرب من الشعر، كما في قوله:

ليــتَ شِــعري لــكَ عِلــم   مــن سُــقامي يــا شــفائي
لــكَ عِلْــمٌ مــن زفيــري   ونحـــولي وضَـــنائي
مـــنْ سُـــقامي ونحـــولي   داونـــي إذ أنـــتَ دائـــي
يـــا شِـــفائي وضَـــنائي   أنـــتَ دائـــي ودوائـــي

وهذه الأبيات تُقرأ طولاً فتؤدي معنى. وتُقرأ عرضاً فتؤدي المعنى ذاته.

ومن (الطرد والعكس) ما يسمى (المخلّعات)، وهو المفكّكات. ومثالها قصيدة الوزير الأندلسي محمد بن عبد الله السليماني (672-741 هـ)، ومطلعها: داء ثوى (انظر الشكل 23). وهي تُقرأ بأبياتها الاثني عشر على ستة وأربعين وجهاً، طرداً وعكساً.

ومنه نوع يسميه ابن حجّة (ما لا يستحيل بالانعكاس)، ودعاه السكّاكي (مقلوب الكلّ)، وعرّفه الحريري، في مقاماته، بأنه عكس البيت، أو عكس شطره كطرده، كما في قول الشاعر:

مودته تدوم لكل هول　　　وهل كلّ مودته تدوم

وهذا البيت يُقرأ من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين.

ومنه نوع: الطرد مدح، والعكس هجاء. ومثاله قول الشاعر:

حلموا، فما ساءت لهم شيم　　　سمحوا، فما شحّت لهم منُنُ
سلموا، فما زلّت لهم قدم　　　رشدوا، فما ضلّت لهم سنن

وهذا مديح. وعكسه هجاء (في الكلمات التالية):

مننٌ لهم شحّت، فما سمحوا　　　شيم لهم ساءت، فما حلموا
سننٌ لهم ضّلت، فما رشدوا　　　قدم لهم زلّت، فما سلموا

ومنه نوع: الطرد الأفقي مدح، والشاقولي هجاء، كما في قول الشاعر:

إذا أتيت نوفل بن دارم　　　أمير مخزوم وسيف هاشم
وجدته أظلم كل ظالم　　　على الدنانير أو الدراهم
وأبخل الأعراب والأعاجم　　　بعرضه وسرّه المكاتم
لا يستحي من لوم كل لائم　　　إذا قضى بالحق في الجرائم

وهذه الأبيات تُقرأ أفقياً على أنها مدح لنوفل بن دارم، فإذا قُرئت الأشطر الأولى من الأبيات أصبحت ذماً.

و- القصيدة المهملة:

وهي الخالية جميع حروفها من النقاط. مثال:

الحمد لله الصمد　　　حال السرور والكمد
أول كل أول　　　أصل الأصول والعمد
كل سواه هالك　　　لا عدد ولا عدد

ز- القصيدة المعجمة:

وهي التي كل حروفها منقّطة. ومثالها:

بــين جنبــيّ شــقة خشــنت ــــ فــي قضــيض بتيتنــي خشــن
قضــت جفنــي بيقظــة ثبتــت ــــ غــبّ بــين فبــت فــي غــبن

ومن ذلك - أيضاً - إهمال كلمة وإعجام أخرى، مثل:

لا تفــي العهــد فتشــفيني ولا ــــ تنجــز الوعــد فتشــفي الغلــيلا
تقتضــي أحكــام بغــي طالمــا ــــ نفّــذت أحكامهــا بــين المــلا

ومنه إهمال حرف، وإعجام آخر، ومثاله:

ونــــديم بـــــات عنــــدي ــــ ليلـــــة منـــــه غليـــــل
خــاف مــن صــنع جميــل ــــ قلــت لــي صــبر جميــل

ح- الشعر ذو الحروف:

الشعر ذو الحروف المقطّعة، ومثاله:

إذا زار داري زور ودود ــــ أودّ وأورده ورد ودي

والشعر ذو الحروف الموصولة، ومثاله:

سل ملتقى عطفاً عسى يتعطف ــــ فلقــد قســا قلبــاً فــلا يتلطــف

ط- التطريز:

وهـو أن تشـكل أوائـل حـروف كـل بيـت اسمـاً معينـاً، فـإذا أراد تطريـز اسـم (أحمد) جعل الحرف الأول من البيت ألفاً، وجعل الحرف الأول من البيت الثاني حاء، وهكذا، فإذا جمعنا أول كل حرف من أول كل بيت أصبح لدينا اسم (أحمد) كما في قول الشاعر:

أســتودع الله ظبيــاً فــي مــدينتكم ــــ ســلامه كــان لــي فــي الحــال توديعــا
حلــو المــر اشــف إلاّ أن مبســمه ــــ قــد رصــعته لآلــي الثغــر ترصــيعا
مهفهـــف القـــد إلاّ أن عاشـــقه ــــ علــى الــوداد لــه مــا زال مطبوعــا
دنـــوت منـــه فحابـــاني بمنطقـــه ــــ فـــأنتج الفكـــر تأصـــيلاً وتفريعـــا

7- الشعر البصري في الأدب العربي المعاصر

لعل النصوص البصرية في الشعر العربي المعاصر هي الأكثر كمّاً، والأجود نوعاً، وذلك لأنها اعتمدت على مصدرين أساسيين هما: التراث والحداثة. فمن (التراث) استمد شعراؤنا المعاصرون (الشعر المرسوم) على أشكال هندسية،

كالدوائر والمربعات والمثلثات، وعلى أشكال أشجار أو أطيار أو بشر، والقصائد المهملة والمعجمة... إلخ. وإذا كان بعضهم قد رفض هذا التوجه، ورأى فيه عودة إلى عصور الانحطاط، ومؤشراً على موت حضاري فامتنعوا عن محاكاته، فإن شعراء آخرين اعتمدوه منطلقاً في (التحديث) الشعري.

ومن (الحداثة) الغربية اطلع شعراؤنا المعاصرون على النماذج الأوروبية المعاصرة في (الشعر البصري)، ولاسيما الشعر الفرنسي. وحاولوا المواءمة بين (الأصالة) و(المعاصرة)، من أجل تأسيس ثقافة جديدة، بديلة تعيد للتراثي اعتباره، وتسعى إلى كسب المعاصرة من منظور مستقبلي.

وقد اعتمد (الشعر البصري)، تنظيراً وإبداعاً، شعراء عديدون في مشرق الوطن العربي ومغربه، أمثال محمد بنيّس، وأدونيس، وعبد الله راجع، وأحمد بلبداوي، وغيرهم...

القصيدة الخطّية:

إن المتن الشعري البصري عندما يستند إلى الإيحاء الخطّي، يجعل من القصيدة (جسداً) يمارس عليه الشاعر كل أنواع الرسم والتصوير، من أجل قراءة ما وراء الرسم والتصوير. وإذا كانت اللغة تدفع بالدلالة إلى أبعد من ذاتها، فإن الحرف ليس حرفاً فحسب، وإنما هو (شيء) يتموضع بين الكتابة والموسيقا. والقصيدة / الصورة تنطلق أساساً من الرسم الخطّي الذي يعطيها مشروعيتها كبعد جمالي جديد.

ولعل موضوع المعاناة هو (الدلالة) الأولى، وتكاد تكون الوحيدة، في اهتمامات شاعر السبعينيّات والثمانينيّات في التجربة الشعرية البصرية، ولذلك يبحث شعراء النّصّ البصري عن قارئ متمّم، يُسقط (جرحه) على ما يقرأ، لتجاوز أزمة الحاضر الذي ألغى التعامل مع الثقافة التقليدية التي تؤبّد الواقع، ولفتح الباب المغلق على قراءات متعددة. وبهذا يصبح الخط وسيلة القارئ لإدراك المخفي داخل الجسد العربي المغطى بالتخلف والطمأنينة الزائفة.

والخط (شكل)، وهو معطى سيكولوجي ذاتي، يضمّنه كاتبه، عن وعي أو

غير وعي، بلاغته الخاصة، وإمكانياته الفنية الذاتية. وإذا كان (الحرف الطباعي) محايداً لأنه نمطي، فإن (خط اليد) ليس محايداً، ولا بريئاً. وإنما له طابع شخصي، حتى إنه ليكشف عن شخصية صاحبه. ومن هنا فإنه يمنح النّصّ من شخصية صاحبه ونفسيته. وعندها تصبح (الكتابة) لا وسيلة نقل وتوصيل فحسب، بل ووسيلة (تعبير وجمال) أيضاً.

ومن البديهي أن المكونات البصرية تختلف بين (الحرف الطباعي) و(خط اليد)، ذلك أن (الحرف الطباعي) يبدو أشد تنظيماً، وأكثر آلية، بينما يبدو (خط اليد) أكثر مرونة وحنواً، وأكثر تمييزاً وفرادة. ومن هنا يمكن القول إن النّصّ الشعري المخطوط يمكن أن يمتلك قيمة تعبيرية أخرى غير قيمته التعبيرية التي يمتلكها إذا كان مطبوعاً.

إن تفكيك رموز النّصّ الأدبي، وعلى الخصوص (القصيدة الخطّية)، في تشكيلاتها الهندسية، إنما يتطلب بحثاً في (جسدها). ذلك أن (الشعر الجديد) لم يعد مقتصراً على إبدال البيت بالتفعيلة، كما في (الشعر الحر)، أو الاستعاضة عن الوزن بالإيقاع الداخلي، كما في (قصيدة النثر)، وإنما جاءت (القصيدة الخطّية) كإحدى محاولات (الشعر الجديد) في الخروج على النمطية، وفتح باب الاجتهاد والتجريب مرة أخرى، والاستفادة من الفنون الأخرى، ولاسيما الخط والرسم بحيث أصبحت القصيدة لوحة يكتشف (الناظر)، للوهلة الأولى، دلالة معالمها البصرية، قبل أن (يقرأ) دلالاتها المعنوية. وهكذا تزدوج الدلالة في (القصيدة الخطية): الدلالة البصرية، والدلالة السطحية. وهذه الجدلية بين الدلالتين تؤكد فاعلية الخط، وتجعل (الكتابة الخطية) نظاماً للصور البلاغية يدفع باللغة نحو حوار متداخل دلالياً، ذلك أن الخط دال على الألفاظ، والألفاظ دالة على الخيالات الممكنة والمحتملة.

وهذا يتطلب منا تحليل (شكل) القصيدة أو (هندستها) كبنية دلالية، قبل تحليل (بنياتها) السطحية والعميقة، ذلك أن (الخطاط)، من خلال رسمه لكلمات القصيدة، وهندسته لشكلها، إنما يشارك في خلق الأبعاد (الدلالية) لها.

وهكذا يفتح (الشعر البصري) دروباً (جديدة) يرتاد بها الحداثة بآفاقها الرحبة، عن طريق تخطّي واقع أدبي، وتجاوزه إلى استلهام (موروث) عربي في الشعر، و(معاصرة) غربية، حاول الشاعر الجديد التوفيق بينهما، في (مقاربات تجريبية)، تسعى إلى ربط الحضارة العربية بالحضارة الإنسانية، في محاولة لاستيعابها، ومجاراتها.

وهذه التجربة (الجديدة) تحاول أن تستغل فراغ الورقة، من أجل خلق (بياض)، له دلالته الخاصة، و(سواد) له دلالته الخاصة أيضاً، و(بياض وسواد) لهما دلالتهما أيضاً. كما تحاول إشراك القارئ في العملية الإبداعية للشعر، حيث يعيد تركيبها حسب مفهومه للشعر وقناعاته الفكرية والفنية. وبذلك يصبح القارئ مبدعاً وناقداً في آن، لأن القراءة لا تعود استهلاكاً مجانياً للأثر، بل تصبح تركيباً جدلياً بين ثلاث مستويات على الأقل: بصرية، وصوتية، ودلالية.

ومن هنا فإن (قراءة القصيدة البصرية) تبدو (إشكالية) جديدة، لأنها تطلب من (القارئ) المساهمة في العملية الإبداعية وذلك بتفكيك الدلالة البصرية للنّصّ، ثم تفكيك الرموز الكتابية والصوتية، ومن ثم إعادة صياغة هذه الدلالات، مرة ثانية، من جديد. وهذه المشاركة في العملية (الإبداعية) لا تتم إلاّ إذا كان (القارئ) على مستوى جيد من المعرفة الفنية والثقافة الأدبية، لكي يصل إلى الدلالات والأبعاد. ونحن - بهذه المناسبة - لا نطلب منه أن يكون لسانياً، أو أسلوبياً، أو بنيوياً، أو سيميائياً. ولكننا نرغب في أن يكون لديه بعض من كل هؤلاء. لأن عملية تفكيك الدلالات والرموز تحتاج إلى تعاون مناهج نقدية عديدة. وكلّما كان تحصيل (القارئ) من هذه المناهج أكبر، كان تحصيله من القصيدة أكثر. وبهذا يغدو القارئ (ناقداً)، وليس مجرد قارئ فحسب، وتصبح غايته، ليس المتعة الفنية أو الجمالية فحسب، بل وكشف الرموز والدلالات في النّصّ الشعري.

وإن ولوج النّصّ (فضاء الكتابة) نقل القصيدة من بعدها (الإنشادي) المتجذّر في الممارسة الشعرية العربية المتمثلة في تطريب الأذن، إلى بعد جديد يعتمد جماليات جديدة في تطريب العين، بعد شيوع الكتابة والقراءة. وبالطبع فإن هذه النقلة

الحضارية الجديدة لم تقطع مع الماضي، ولم تدعُ إلى تدمير البنيات الجمالية السائدة، من أجل تأسيس بنيات جمالية مقترحة، بل تعايش النمطان، لأنه إذا كان لكلّ جمالياته، فإن النمطين يشتركان - أيضاً - في جماليات واحدة.

ولعل النصوص البصرية في الشعر العربي المعاصر تتمثل في تجارب ثلاث:

أ- التجربة المغربية.

ب- التجربة المغاربية.

ج- التجربة المشرقية.

أ- التجربة المغربية:

ولعلها التجربة الأقوى، إبداعاً وتنظيراً، في النصوص البصرية الشعرية المعاصرة، ذلك أن (الفضاء البصري) وجد مناخاً ملائماً في الثقافة المغربية، في السبعينيّات والثمانينيّات من هذا القرن. وقد برز ثلاثة من دعاة (القصيدة البصرية)، وضعوا (بيانات) نظرية، ثم أردفوها بإبداع شعري يحقق طموحاتهم التنظيرية. وشاعر واحد اكتفى بالإبداع الشعري دون تنظير نقدي هو بنسالم حميش الذي حاول كتابة (القصيدة الخطّية)، وباللغة الدارجة.

وسنعرض لنتاج كل منهم، النقدي والشعري.

أما محمد بنيّس، الشاعر المغربي، فهو من مواليد فاس عام 1950، وهو من شعراء الطليعة الذين يؤرقهم هاجس الحداثة والإبداع، ويرون أن تميزهم وخصوصيتهم تتمثل في تجاوزهم السائد والنمطي، وبحثهم عن أشكال تعبيرية جديدة في الشعر، فوجدوا في (الكتابة) بغيتهم.

فما هي (الكتابة)؟

إنها الحركة الشعرية الأكثر حداثة من (الشعر الحر)، ومن (غير العمودي وغير الحر)، ومن (قصيدة النثر). إنها تجاوز لهذه الأنواع الشعرية الجديدة التي أحدثت ثورات إبان ظهورها. وهي دمج للأجناس الأدبية جميعاً في (كل) واحد، حيث يكون بعض أجزاء (قصيدة الكتابة) شعراً عمودياً، وبعضها نثراً، وبعضها

شعراً حراً، وبعضها سرداً روائياً، ومونولوجاً داخلياً... إلخ.

ومن هنا جاء (بيان الكتابة)[1]، لمحمد بنيّس تعبيراً عن هذا التجاوز والطموح. وهو يدور حول محورين، هما أسباب تخلّف الشعر العربي المعاصر في المغرب، والمنطلقات الفكرية والفنية (للكتابة).

أما أسباب تخلّف الشعر المغربي المعاصر فيراها في تحكم الحديث السياسي بالمبادرات الأدبية مما يجعل الشعر تابعاً لا مبدعاً. وأما (الكتابة الجديدة) فهي مؤشر على رؤية مغايرة تجهد الشعرية العربية لبلورتها، معتمدة على جدلية النّصّ والممارسة التنظيرية. وبهذا تصبح (الكتابة الجديدة) مشروعاً جماعياً يتوحد فيه الجيل الجديد الذي لا يخشى الانفتاح على الآخرين. مشروعاً يعيد النظر في الجمالي والاجتماعي والتاريخي، من أجل تغيير مسار الشعر في محاولة لبناء النّصّ وفق قوانين تخرج على ما نسج النّصّ المعاصر من سقوط وانتظار.

وقد تمثلت المنطلقات الفكرية (للكتابة الجديدة) عند بنيّس، في أربعة أمور:

1- لا بداية لتجربة (الكتابة)، ولا نهاية للمغامرة في النّصّ المواجه والمؤسس، ذلك لأن الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا فإن النّصّ لا يبدأ لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم فإنه يتجلّى فعلاً خلاقاً.

2- النقد أساس الإبداع. والنقد هنا يعني تخريب الذاكرة كآلة متسلّطة، والتوجه إلى المتعاليات بمختلف تجلياتها، تلك التي تتحكم في وعينا ولا وعينا، ثم التوجه - بعد ذلك - نحو نقد البنيات السفلى (التاريخية، والاجتماعية)، مروراً بالتقنية التي هي - أيضاً - إحدى المتعاليات.

لا كتابة خارج التجربة والممارسة. وبذلك تبتعد (الكتابة) عن (قصيدة الذاكرة) و(قصيدة الحلم).

لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن متجهة نحو التحرير: تحرير المخيلة والجسد من القمع السياسي والاجتماعي والثقافي.

---

[1] مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية، ع 19 عام 1981.

وأما المنطلقات الفنية لتجربة (الكتابة) عند بنيّس فتتجلّى في أن الشعر إذا كان صناعة وتجربة انطولوجية / اجتماعية، فإنه - أيضاً - تركيب لأنساق لغوية مقتطعة من الكلام اليومي وكلام الفكر. واللغة هي ما يركّب النّصّ: زماناً، ومكاناً، ونحواً، وبلاغة.

(فالزمان) الشعري يختلف عن أزمنة التاريخ، وذلك لأنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته. و(المكان) هو (مربط الفرس) في التجربة الشعرية (البصرية). وإذا كان النقد القديم والحديث قد تجاهلاه، بعد أن أسرهما الإيقاع الزماني، وذلك لانحيازهما إلى (الكلام)، فإن بعض الشعراء الأندلسيين والمغاربة القدماء، وبعض الشعراء الأوروبيين والأمريكيين المعاصرين جعلوا من (التركيب الخطّي) بعداً (بلاغياً) يفتح النّصّ على البصر، بعد أن اكتفى بالسمع طويلاً.

وإذا كان بعض شعرائنا الأقدمين قد حصروا (بنية المكان) في قوالب اتخذت أرقى أشكالها من التختيم والتفصيل والتشجير، حيث أدخلها الأندلسيون في مساحات بديعة تعتمد توشيح المكان، بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساسي لتخطيط القصائد، تبعاً لقالب الإيقاع، فإن قوانين ملء الفراغ بالنسبة للكتابة متعددة، ولا نهائية، ما دامت تخرج على النمطية، كي يفاجئ كل نصّ عين المتلقي.

وهكذا تنحصر (بنية المكان)، عند بنيس، في (الكتابة)، كحيّز من الفضاءات المتعددة الموجودة خارج الورقة، في علاقة الخط بالصفحة البيضاء. فاللغة، من حيث هي منطوق زمان، استأثرت باهتمام العرب، وما كان الشعر لديهم إلاّ (كلاماً). أما اللغة من حيث هي (خط مكاني) فلم ينتبهوا لها إلاّ مع ظهور مجتمع الكتابة. و(الكتابة) دعوة إلى إعادة تركيب (المكان)، من خلال لعبة (الأبيض والأسود) التي تنتفي فيها الصدفة، وتؤكد (الكتابة) على صناعيتها وماديتها.

و(الخطّ) ليس حلية تُضاف إلى الكلام، كما أنه ليس (قناعاً)، وإنما هو نسق مغاير يخترق اللغة، ويعيد تأسيسها. ومن هنا فإن البحث عن (بلاغة جديدة) للنّصّ يستلزم اختراق الكلام بالخط الذي يملك سرّه الخاص، لقلب المفهوم السائد

للشعر. وهو فعل يجذّر مادية الكتابة، وجدليتها. فمن ينكر على (الكتابة) إعادة بنية (المكان) يمنع كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط التي تمنح النّصّ سلالم من الألحان. واختزال الكتابة إلى مجرد (فضاء بصري) تلصق به تسمية (القصيدة البصرية) يتخفّى وراء الظاهر، مادامت الكتابة لاتقوم على (البياض والسواد) وحدهما، وإنما هي كون لغوي متعدد الفضاءات.

وإذن فالكتابة لا تخرج على المألوف من أجل التعلّق بأوهام أخرى. ولكنها بحث عن (بلاغة مغايرة)، يتطلب استحداث قوانين مغايرة للنّصّ. دون أن ينساق وراء الغيّ والعصيان. ويبدو أن (الخط المطبعي) يُلغي النّصّ كجسد، فالحروف الباردة عندما تسقط على الورق/البياض، يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار، يختزل النّصّ في معنى، والمعنى في كلام. ويمحو نشوة القراءة وتعدّد الدلالة. ومن هنا وجوب تدخّل الخط، من أجل ردع المتعاليات من استهلاك وانغلاق وأصولية كي يحرر اليد والعين والأعضاء، ويجعل كل الاتجاهات ممكنة، حين يحطم استبدادية اليمين والمعنى والكلام، وينفي كل سلطة، ويتناول الوجود والموجودات من أفق البحث عن التحرر المتكامل.

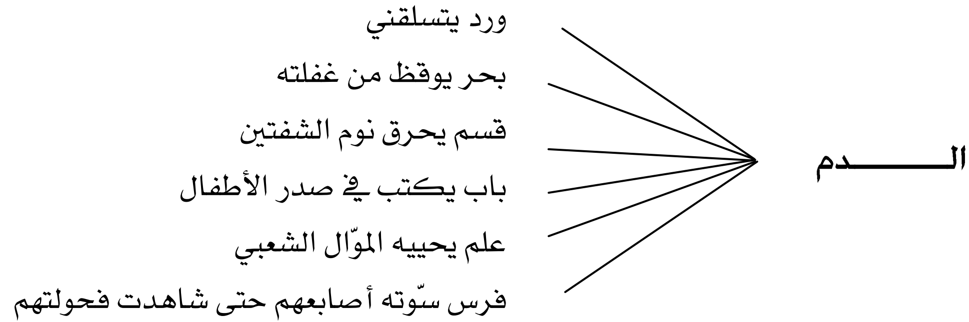
هذه القوانين والحدود العامة التي حاول (البيان) تلخيصها، تسعى إلى منح القارئ بعض شرائط الدخول في لعبة قراءة/ إعادة كتابة النّصّ، كي يكشف عن فاعليته أثناء مغامرة التفكيك/ التركيب، ويأخذ دوره في التحرر الجماعي.

ولكن (بيان) بنيّس هو جزء من (مشروع الحداثة) الذي تبّنته مجلة (شعر) البيروتية في الستينيات، واستمر أدونيس في اعتماده، من خلال تنظيره النقدي وإبداعه الشعري. وبالطبع فإن هذا لا يقلل من قيمة التجربة، ما دامت قد اعتنت بالمثاقفة الغربية المعاصرة. أما ما يؤخذ على بنيّس فهو دعوته إلى (الخط المغربي)، ورفضه استبداد (الخط المشرقي)، حيث يقول: «كثيراً ما كبتنا عشقنا للخط المغربي. هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجاً... حاولنا محق هذا العشق بحجة تكريس وحدة الخط العربي. كنا سذجاً. كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة. ومع صدور (الاسم العربي الجريح)، و(ديوان الخط العربي) لعبد الكبير الخطيبي

انفجرت العين وتاهت اليد»[1].

وأما النصوص الإبداعية عند بنيّس فقد تمثلت في ديوانيه: مواسم الشرق (1985) وفي اتجاه صوتك العمودي (1979)، حيث يقدم الشاعر فيهما مجموعة من اللوحات المرسومة بالكلمات، والمكتوبة بخطوط الزخرفة المغربية، حتى لتصير القصيدة (أيقونة)، لا من خلال التشكيلات والهندسة فحسب، بل ومن خلال التخطيط ذاته، حيث تحول (الخط) الكتابي إلى فن مستقل بذاته، وليس وسيلة توصيل فحسب.

في ديوانه (هكذا كلّمني الشرق) (انظر الشكل 24) يتخذ بنيس من كلمة (الدم) مفتاحاً مركزياً للقصيدة، كما هو مركز الحياة، ومنه تتفرّع الخطوط والأشكال. فكأنما (الدم) قلب الحياة، والأبيات شرايين تتوزع عبر القصيدة التي تمدّها بالحياة وبالحركة. وهذا (الانفتاح) الذي أشعته كلمة (الدم)، عبر ست جمل تفرعت عنه، دليل على (حركية) القصيدة، (انظر الشكل 25) حيث تتفرع الكلمة - المفتاح إلى:



والواقع أن خصائص (القصيدة الخطية) عند بنيس لا تكتفي برسم الكلمات / المفاتيح التي تتفرع عنها شرايين الأفكار والأدلة، وإنما تلجأ - أحياناً - إلى (النبر البصري) حيث تبرز بعض الكلمات والعناوين بحجم أكبر من الخط العادي. وهذا البروز هو بمثابة منبّه، وله دوره الإيحائي، كما في (الشكل 26 و27)

[1] مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية، ع 19 عام 1981.

حيث النبر في الكلمة (أعلم) وفي الجملة (كبرياء عاشق)، وفي الوحدة المعجمية (سمعت...).

والخاصة الثالثة (للقصيدة البصرية) عند بنيس تتمثل في (الفضاء الصوري) الممنوح للرؤية داخل النّصّ. وهو يختلف عن (الفضاء النّصّي) الممنوح للقراءة. (انظر الشكل 28)، حيث يمثل الفراغ الأبيض على اليمين (فضاء صورياً) معطى للرؤية، وهو يستدعي مشاركة القارئ، من أجل تبيّن الشكل، لا العلاقات النفسية فقط. كما إنه مرتبط (بالفضاء النّصّي)، لأن مادة بناء هذه المكونات هي (اللغة المكتوبة)، والأسطر في حركتها، لعرض أشكال بصرية مختلفة.

والخاصية الرابعة (للقصيدة البصرية) عند بنيس هي استخدام معظم الأشكال الهندسية في بناء الفضاءين: النّصّي، والصوري، (انظر الشكل 29 حيث الدائرة علامة مرور، والشكل 30 حيث (الفضاء النّصّي) مثلث تبني الأسطر جسمه، والشكل 31 حيث يستخدم الخط العادي في أفقيته من اليمين إلى اليسار، مع المثلث ذي الرأس المتجه إلى الأعلى، والشكل 32 حيث تتماوج الأسطر في أشكال أقواس ومنحنيات عديدة، والشكل 33 حيث يكتب الشعر، متناً، وحاشيةً).

والخاصية الخامسة (للقصيدة البصرية) عند بنيس خلوها من علامات الترقيم، كما في قصيدته: موسم الحال (مجلة آفاق 7 عام 1981) حيث قال:

يهاجر اشتعال العين والخلخال والوشم الفريد بمعصم
قطعوه ثم رموه في بئر لتلك سألت عابرة على
شط الخليج تعود لي الأمواج باستقبال حضرتها
وتعبث في المسافة ها هم الأحباب يقتربون وجهك

والشاعر إذ يستنطق الأشكال والرسوم والكلمات على شكل أبواب المساجد القديمة إنما يعني اندماجه في الموروث الثقافي العربي الإسلامي، بتشكيلاته اللغوية والجمالية، وهو يشابه، على مستوى الشكل، قصيدة (برج المرحوم) للشاعر الفرنسي أبولينير، حيث يصوّر بألفاظها برج إيفل. (انظر الشكل9).



وأما الشاعر المغربي عبد الله راجع فيتساءل في (بيانه): الجنون المعقلن[1]: هل يمكن الرحيل إلى الحضرة دون اكتشاف ألق الأصابع؟

ويجد بإضافة حاسة الجنون إلى الحواس الخمس، لأن المألوف إذا صار قاعدة، وما سواه شذوذاً، فإن حاسة (الجنون المعقلن) وحدها تملك القدرة على النسق، وسيحمل (النّصّ) نبوءته بصدم العين والأذن والحساسية. ذلك أن (الكتابة الجديدة) هي صدمة، توقف الوجدان على أسرار نقائه.

ويدعو راجع إلى (بلاغة الفراغ)، حيث تتحقق سمة (التضادّ) الطاغية في الشعر، في (أشكال) تقوم على تنافر الفاعلية الشعرية مع السائد. فإذا كانت لغة (النّصّ الشعري) تقوم على (الانزياح) الدلالي المستند على التنافر والتضاد، فليس غريباً أن يقوم (الفضاء البصري) على تشكيلات خطية عادية و(منزاحة). ذلك أن امتلاك (المكان)، هذا الكائن الصامت - الناطق هو المطلوب، من أجل تسخيره، وإدخاله في مملكة (الدلالة)، ليصبح - بالتالي - بعداً من أبعاد النّصّ المقروء والمرئي. وليس من الصعب على العين التي تعوّدت عدم رؤية البياض أن ترى (دلالة) في (بياض) صفحة النّصّ، وامتداداً (للسواد) المتكلم.

وعنصر (التشكيل الخطي) في هذا المشروع هو قطب في ثنائية يشكل المقطع غير الخاضع للتشكيل قطبها الثاني، كما ينفتح الاشتغال الفضائي للنّصّ الشعري على البيت متوازي الشطرين (كما في الموشح) الأندلسي، رغبة في امتلاك (المكان)، ليصبح بُعداً (دلالياً) في النّصّ البصري.

وينفي (راجع) علاقة مشروعه بالتوجه السريالي، من أجل تأكيد علاقته بمفهوم التجريد كما يطرحه نوفاليس، وبمفهوم الأرابيسك كما هو لدى رامبو.

والواقع أن راجع يؤكد قناعات بنيّس، ولكن بتحفظ. وقد قدّم (بيانه) هذا على أنه (ثورة) ضد المألوف القمعي المدجّن للحواس، من أجل (كتابة) ينبغي أن تكون عرساً للعين والأذن والباطن. (انظر الشكل 34).

---

[1] مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية، ع 19 عام 1981.

وأما النصوص الإبداعية عند عبد الله راجع فتتمثل في ديوانه: سلاماً وليشربوا البحر. و(القصيدة الخطية) عند راجع تتخذ (أشكالاً بصرية) عديدة: الدائرة التي جسمها البياض وحوافها السواد (= الفضاء النّصّي)، (انظر الشكل 35) والأسطر الأفقية، والعمودية، و(الفضاء البصري)، و(النّصّي)...



وأما الشاعر المغربي أحمد بلبداوي فقد مضى في (حاشية على بيان الكتابة)[1] يتحدث عن الخطّ، من أجل إلغاء الوسيط الطباعي ذي البعد الواحد. مستحضراً نبض الكاتب وحركة جسده أمام المتلقي: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح للمداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم. ويغدو للنّصّ إيقاع آخر يدرك بالعين مضافاً إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن».

ويثبت صاحب (الحاشية) وجود ذاكرة للخط، ممثلة في تاريخه المتصل بتاريخ اللغة التي تُكتب به. ومن هنا لا يكون الخط مجرد زخرف خارجي بقدر ما هو منغرس في بنية اللغة. غير أن الذاكرة ليست ثابتة كما لو كانت قانوناً. والخط يحمل ذاكرة النّصّ الذي يُكتب به، ويُشرب من مائه.

ويرى بلبداوي إن الإنشاد هو كتابة للقصيدة بالصوت والنغم، وإنه بحاجة إلى إعادة نظر. ولكن الإنشاد يغتال التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي. فإذا كنا نسعى إلى خلق قارئ جديد، ينبغي ألا نخلقه قارئاً أصم يسعى إلى النّصّ بعضوٍ واحد.

وأما في النصوص الإبداعية فإن (القصيدة الخطية) عند بلبداوي تعتمد الخط المغربي، كما نجد عند بنيس وراجع. وفي ديوانه: (حدثنا مسلوخ الفقر وردي)، يستلهم بلبداوي ويجتهد في نحت كلمة مأخوذة من الصوفي (السهر وردي)، فيحملها

---

[1] مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية، ع 19 عام 1981.

شحنات عميقة من المعاناة الحياتية، من أجل قتل (الجوع)، وتحويله إلى (وردي)، وهو لون الفرح والابتهاج. (انظر الشكل 36).

كما يلجأ الشاعر إلى أشكال أقواس المساجد، فيكتب داخلها، في محاولة لتأطير النّصّ بجو من الزخرف والقداسة (انظر الشكل 37). وأحياناً يلجأ بلبداوي إلى أشكال القدم البشرية فيكتب عليها (انظر الشكل 38)، كما يكتب على إشارات المرور (انظر الشكل 38)، وفي دوائر تحتوي فضاءً مكتوباً (انظر الشكل 39)، وضمن مثلث مقلوب تشترك في بنائه المساحات البيضاء، والمساحات السوداء، والفضاء النّصّي (انظر الشكل 39). كما يلجأ إلى أشكال الأشجار (انظر الشكل 40)، وإلى نماذج (نبر) المقاطع بوساطة السُّمْك (انظر الشكل 41)، وإلى نماذج المتن الذي يكتسح فضاء الحاشية، وإلى نماذج الحاشية التي تكتسح فضاء المتن (انظر الشكل 42). وهو في كل هذا يتخلص من علامات الترقيم، فيجعل القصيدة نَفَساً واحداً، أو يكاد. في محور تفاعلي تلاصقي مطرد...

بينما يلجأ الشاعر بنسالم حميش إلى إفراغ المتن من (سواده)، ليجعل المتن (أو الفضاء النّصّي) حاشية. (انظر الشكل 43) في حين يلجأ الشاعر أحمد المديني إلى تصوير القمع من خلال رسم السيف والهراوة والكلابتين ونافذة السجن (انظر الشكل 44).

ب- التجربة المغاربية:

يحاول (المتن الشعري المغاربي) من خلال تجربته في كتابة (القصيدة الأيقونية) إعادة قراءة القصيدة العربية القديمة، في نصوصها البصرية، وتشكيلها مع القصيدة الغربية المعاصرة، في محاولة تزاوج تؤكد أهمية عملية (المثاقفة). وكمثال على ذلك فإن الشاعر التونسي أحمد القابسي يلجأ إلى تصوير لوحة (شعرية بصرية) ثلاثية الأبعاد، في قصيدته: (الكشف. الكشف). من ديوانه: (البحر في كأس)، حيث تمثل (الخوذة) العسكرية القمع، ويمثل (الهلال) المقدس والتراث، ويمثل (الأصبعان) النصر. (انظر الشكل 45).

كما يحاول الشاعر منصف المزغني في ديوانه: (عياش)، استخدام الرسوم والأشكال من أجل تثبيت النشاط العمالي في تونس، حيث يمثل شكل اليد والأصابع، ويمثل كل إصبع فيها وسيلة قمع وتعذيب. فواحدة تتخذ شكل المسدس، والثانية شكل السكين، والثالثة رصاصة، والرابعة دبوس... (انظر الشكل 46).

وهكذا تحاول (القصيدة الشعرية) في تونس الخروج من تجربة (الشعر غير العمودي، وغير الحر) إلى تجربة (الشعر البصري) الذي يزاوج بين الشعر والرسم، وبين اللغة الفصحى والعامية، وبين الشعر والأمثال. وإذا كان الشاعر المزغني يحاول رصد أحداث بلاده تونس، في تلك المرحلة، من خلال صياغة نصّ جديد متموج، يعبَر عن اغتيال عياش الكسيبي الذي جعل منه رمزاً لكل إنسان عربي مضطهد ومقهور، فلقد استطاع أن يلائم بين التصوير والتعبير، والدال والدلالة، فلا يطغي جانب على آخر. في الوقت الذي سقطت فيه تجارب شعرية في (الشكلية) المفرطة التي جعلتها تفتقد الدلالة والجمهور (انظر الشكل 47)، حيث فراغات السطور البيضاء تملأ بالنقاط، وتترك الحرية للقارئ لكي يملأ الفراغ بما يريد.

كما عرفت التجربة الشعرية الجزائرية المزاوجة بين الموروث الشعبي الجزائري والعربي الإسلامي، والتحديث الغربي، حيث يكتب الشاعر بشير حاج علي القصيدة بالحروف العربية، والفرنسية، والموسيقية. (انظر الشكل 48). كما تعنون الشاعرة لويزات شريقي ديوانها بالفرنسية، وتجعل الحروف الفرنسية تتساقط على شكل مطر، في محاولة لإدخال القارئ في العملية الإبداعية، وإعادة خلق القصيدة. لأن (الموجود) الذي تلاحظه (العين) هو مجرد (مشروع) لكتابة (غير موجودة). في مجتمع لا يتيح فرصة كبيرة للتعبير الشعري. وعلى القارئ أن ينفض غبار السلبية، ويتحول إلى قوة إيجابية لقراءة كتابة (مفترضة) في ذهنه، وليس في (نصّ) الشاعر.

بيد أن طغيان الجانب الشكلي على (التجربة الشعرية البصرية) في الجزائر، والتأثر الحاد بالنماذج الغربية في هندسة القصيدة، أوقع (القصيدة البصرية) في

الاضطراب والتفكك وفقدان التواصل مع القارئ، كما نجد لدى الشاعرة أحلام مستغانمي، في مجموعتها: (الكتابة في لحظة عُري)، حيث تطلب من القارئ أن يضع سطراً تحت كل سطر تكتبه بالفرنسية، وأن يرسم خريطة الوطن العربي، ويكتب تحت كل مدينة فيه، في محاولة لإشراك القارئ، حيث يملأ الفراغ الذي تتركه له. (انظر الشكل 49).

وبالطبع فإن هذه التجارب التي حاولت الخروج على المألوف، من أجل خلق (شيء) مغاير، لم تستمر طويلاً.

جـ- التجربة المشرقية:

رغم أن الشعراء المعاصرين في الشرق أشاروا إلى (الفضاء البصري) في الشعر المعاصر، إلاّ أن هذه الإشارات ظلت هامشية، ولم تدخل صميم الموضوع الذي تجرد له المثقفون المغاربة باقتدار.

ولعل أدونيس من أوائل الذين أشاروا إلى (الكتابة) الإبداعية، وكانت (الحداثة الشعرية) همّه وهاجسه. وقد وضع، بالإضافة إلى إبداعه الشعري كتباً تنظيرية وتقييمية للشعر العربي، قديمه وحديثه. منها: (مقدمة للشعر العربي)، و(زمن الشعر)، و(الثابت والمتحوّل)، و(فاتحة لنهايات القرن)... إلخ. وما يهمنا منها هنا هو: (بيان الحداثة)، لأنه أهم ما في تنظير أدونيس الشعري[1]. كما أنه أهم ما كتب في الحداثة الشعرية. وقد جعله في أربعة محاور: أوهام الحداثة، وإشكالية الحداثة في المجتمع العربي، وإشكالية التعارض بين الشرق والغرب، ومفهوم الحداثة الشعرية العربية وخصوصيتها.

أما (أوهام الحداثة) الشعرية العربية فقد لخصها في خمسة أمور: الزمنية حيث يتم الاعتقاد خطأً بأن كل ما هو عصري هو (حديث). والمغايرة حيث كل ما يخالف القديم فهو (حديث). والمماثلة فكل ما يشبه شعر الغرب فهو (حديث). والنثرية فكل ما كتب نثراً فهو (شعر حديث). والاستحداث المضموني، فكل ما

---

[1] ملحق بكتابه: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة - بيروت 1980.

يكتب الشاعر عن إنجازات العصر فهو (شعر حديث). وهذه هي أوهام الحداثة.

وبالطبع فإن أدونيس عندما يقول بهذه (الأوهام)، فمن أجل تخليص (الحداثة) من زيفها، وتأييد (الحداثة الشعرية الحقيقية) التي هي، عنده، قطع مع التأسلف و التمغرب. ولكن ليس القطع النهائي. ومن هنا ردّه على الذين يتهمون الشاعر (الحديث) بتقليد الحداثة الغربية، فمثل هذا الاتهام غالباً ما يكون قائماً على الاجتزاء لأن (الأخذ) و(النقل) لا يحط من شأن الآخذ، بشرط أن يتمثل (الآخذ)، ويعيد إبداعه من خلال خصوصيته الذاتية. هكذا يتم التفاعل مع الآخر، بشرط عدم الذوبان فيه. وهكذا تفاعلت الحضارة العربية في العصر العباسي مع الحضارات الأخرى، فأبدعت ثقافة جديدة (مغايرة).

أما (الحداثة الشعرية العربية) فهي ليست غربية أكثر مما هي عربية. ومن هنا فإن مفهوم (الكتابة الشعرية الحديثة) يختلف جذرياً عن المفهوم الذاتي، بحيث ينبغي النظر إلى (القصيدة) على أنها (نصّ) ندرس بنيته الخاصة، ضمن العلاقات التي تقيمها لغته. وبهذا تصبح القصيدة (فضاء) يتداخل فيه إيقاع الذات والعالم. ويصبح من واجب النقد الحديث نقد هذا (الفضاء) في إيقاعه الشامل.

تلك هي منطلقات أدونيس في (بيانه) التنظيري (للكتابة الجديدة) التي تحاول تجاوز (قصيدة النثر) إلى تأسيس (نوع) جديد من الشعر، يمزج بين الأنواع الأدبية جميعاً.

أما (الشعر البصري) فلم يتعرض له أدونيس في بيانه.

وعلى المستوى الإبداعي لا نجد لأدونيس اهتماماً (بالشعر البصري) إلاّ ما جاء عفواً، من مثل بعض الأسهم والمستطيلات التي يضع داخلها بعض الحروف أو المفردات، كما في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع). (انظر الشكل 50).

وكذلك فإن تجربة الشاعر نزار قباني في ديوانه: (قصائد متوحشة) (1970)، التي كتبها بخط يده، فإنها لم تهتم (بالأشكال البصرية الشعرية)، بل ركزت كل اهتمامها في الجماليات الفكرية والموسيقية للشعر، وقد تخلى عنها في طبعة

(أعماله الشعرية الكاملة) فأعاد طبع الديوان بحرف الطباعة. (انظر الشكل 51).

الفصل الثاني

فضاء النّصّ

الأدب تخييل، والجمل التي تكوّن النّصّ الأدبي ليست صادقة ولا كاذبة، وليست خطأً ولا صواباً ومن هنا ضرورة تعريف النّصّ، وجماليّاته.

1- تكوين النّصّ

يبدأ تكوّن النّصّ بمرحلة (التخيّل)، وهي المرحلة التي يكون فيها النّصّ جنيناً في رحم مبدعه، ذو ملامح غامضة، غير محدّدة. وهنا تتداخل الخبرات السابقة، والتجارب، والنصوص الغائبة، في (تناصّ).

وفي المرحلة الثانية: (الولادة)، يفرّغ الكاتب نصّه الذي عاشه فكرة دون ملامح، فيحدّد معالمها، وليس من الضروري أن تكون الفكرة جاهزة في زمن التخيّل، فقد تأتي أثناء عملية الكتابة نفسها. ومن هنا قول بعضهم إنه لا يفكّر، وإنما «أصابعه» هي التي تفكّر أثناء الكتابة الإبداعية.

أما في المرحلة الثالثة: (المراجعة)، فيعالج المبدع نصّه بالتنقيح والتهذيب، دون أن يعني ذلك تحويراً للفكرة، وإنما يقتصر على معالجة بعض الألفاظ، والتراكيب، من حيث التشذيب والتهذيب.

2- نظرية النّصّ

هنالك تعريفات عديدة للنّصّ: لسانية، وأسلوبية، وبنيوية، ونفسية، واجتماعية... إلخ. بل إن كل كاتب ضمن المدرسة الأدبية الواحدة، له تعريفه

الخاص للنّصّ. ومن هنا صعوبة العثور على تعريف كامل للنّصّ، أو موحّد.

و(النّصّ)، في العربية، مأخوذ من حديث الفقهاء، حيث كانوا يقولون: «ورد نصّ، أو لم يرد نصّ في هذه المسألة»، ويعنون به الحكم المثبت، أما في الفرنسية فإن النّصّ Texte يعني النسج، فكأن الكتابة هي نسج الكلام.

والواقع إن كل متتالية من الجمل تشكل (نصّاً)، شريطة أن تكون هنالك علاقات بين هذه الجمل، فالجمل هي الوسيلة التي يتحقق بها النّصّ. رغم أن النّصّ في المفهوم النقدي المعاصر، ليس الكتابة، ولا الإبداع، وإنما جماعهما. إنه الكتابة الإبداعية التي تتغيّا هدفاً جمالياً. وعلى هذا فإن النّصّ قد يكون جملة واحدة (كما في الأمثال)، وقد يكون مجموعة من الجمل، أو المقاطع أو الصفحات...

بيد أن النّصّ إذا كان مدونّة كلامية، فهو ذو وظائف متعددة. وهو حدث يقع في زمان ومكان معينين. كما أنه (تواصلي)، أي إنه يهدف إلى توصيل معارف، أو نقل خبرات أو معلومات إلى المتلقي. ومن هنا كونه (تفاعلياً). يقيم علاقات اجتماعية بين الأفراد.

أ- تعريف رولان بارت للنّصّ:

يعرَف بارت النّصّ الأدبي من خلال ارتباطه بالنتاج الأدبي. ويرى أن نظرية النّصّ هي نقد مباشر لأية لغة واصفة. وهي مراجعة لعملية الخطاب.

والنّصّ مبني، مثل اللغة، ولكنه ليس متمركزاً، ولا مغلقاً، وإنما هو لانهائي. ويتكون من ثقافات وأصداء ونقول عديدة. وفيه تتعدد الدلالات، وهو يتوجّه إلى القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك. فممارسة القراءة هي إسهام في التأليف. وبهذا يصبح النّصّ مفتوحاً على القارئ، وعلى تعدد الدلالات والتأويلات.

أما من الناحية الأبستيمولوجية فإن النّصّ يندرج في إعداد مجموعة تصوَيرية مركزها الدلالة (العلامة)، وهو رسالة مكتوبة، ومركبة كالعلامة: فمن جهة الدّال: (مادية الحروف، وتسلسلها في كلمات، وجمل، ومقاطع، وفصول)، ومن جهة ثانية المدلول: (المعنى الأصلي، الأحادي الاتجاه، القطعي) والعلامة وحدة

مسيّجة. وسياجها يضبط المعنى، ويمنعه من الاضطراب. هكذا يبدو النّصّ ممارسة دلالية، يمنحها علم العلامات امتيازاً، لأن عملها، الذي يتمّ بوساطته اللقاء بين الفاعل واللغة، عمل مثالي. وإن (وظيفة) النّصّ هي التي «تمسرح» هذا العمل. من هنا نتبيّن الممارسة الدلالية نظاماً دالاً، مميزاً، خاضعاً لتصنيفية الدلالات، وإنها تعيد للكلام طاقته الفاعلة المتعددة الجوانب.

وإذا كانت التعريفات المتداولة للنّصّ تنصّ على أنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، وأنه نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسّقة، بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً، فإن بارت يتجاوز هذه التعريفات المرتبطة، تشكيلاً، بالكتابة، وتاريخاً بعالم من النظم القانونية والتعليمية والأدبية...

ويعتمد تعريف جوليا كريستيفا للنّصّ على أنه آلة نقل لساني، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصلي (المعلومات المباشرة) في علاقة، تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة ومختلفة[1].

ومن هذا التعريف يمكن استنباط مفاهيم نظرية رئيسية من مثل: الدلالية، والأدبية، والتناصّ... إلخ. فالدلالية تعني تجاوز المعنى السطحي للتركيب التعبيري. والنّصّ فضاء متعدد المعاني والدلالات، وليس له دلالة واحدة فحسب، وإنما يحاول النقد التأويلي أن يوجد له أكثر من معنى عام واحد، وإن هذه المعاني تختلف باختلاف المناهج النقدية أو التحليلية للأدب، من نفسيّة، واجتماعية، وتاريخية... إلخ. وهذا ما يسميه بارت (التمعني)، أي التمييز بين المعاني الثانوية المتشعبة المشتركة التي تلتصق بالنّصّ، والعمليات الممكنة وغير المتناهية للغة.

و(التّناصّ) Intertextualite هو تبادل النصوص ودورانها في فلك نصّ أساسي كمركز لها، قبل أن تتحد به. فكلّ نصّ حاضر هو مجموعة من النصوص الغائبة، وهي تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال عديدة، حيث نتعرّف فيها على نصوص سابقة ومعاصرة: شعورية، ولاشعورية.

وهكذا يتشكل النّصّ من الأدبية، والدلالية، والتناصّ. وهي المفاصل

(1) رولان بارت: نظرية النّصّ، الموسوعة العالمية 92/15.

الرئيسية في نظرية النّصّ. ولذلك يجب على (النقد الجديد) أن يقوم بخطوتين متتاليتين: وصف (بنية) العمل الأدبي، ثم البحث عن حقيقة (معناه) ودلالته. حيث يبدأ تحليل النّصّ بالوحدة الكبرى التي ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع، ثم ينتهي باكتشاف المقصدية، مع إمكانية قبول التأويلات المختلفة.

والواقع أن بارت، في مرحلته النقدية الثانية، بعد البنيوية، وقبل أن ينتهي إلى (النقد الحر)، قد تبنّى السيميولوجية منهجاً نقدياً، وتزامن ذلك مع طروحات جوليا كريستيفا J. Kristiva، الدلالية (السيميائية).

ب- تعريف ديريدا للنّصّ:

وفي الجانب الآخر يرى ديريدا أن النّصّ جملة من الأبنية المركبة ذات الامتدادات المتعددة، والتي يمكن أن تخضع للتحليل، في خط أفقي، وفق درجة قابليتها للفهم. وإن النّصّ الأدبي متعدد المستويات: الصوتية، والمعجمية، والدلالية... إلخ. ولهذا فإن التحليل النّصّي يبدأ من البنية الكبرى التي تتسم بالتماسك والانسجام، ثم ينتقل إلى تحليل العلاقة بين الوحدات في المتتالية النّصّية. وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل إن علاقة هذه الكلمات، بنيوياً، هي التي تجسّد الجملة، فإن تحليل النصوص، للوصول إلى بنيتها الكبرى، يتجاوز مجموع أبنية المتتاليات.

هكذا يصبح لدينا، في تحليل النّصّ، حسب ديريدا، نوعان من (البنيات): بنيات كبيرة شاملة للنّصّ، وبنيات صغيرة (متتاليات). مع ملاحظة أن ما يمكن أن يعدّ بنية صغرى في نصّ ما يمكن اعتباره بنية كبرى في نصّ آخر.

وإذا كانت البنية الكبرى للنّصّ ذات طبيعة دلالية، وهي متعلقة بمدى التماسك الكلي للنّصّ، فإن الذي يحدد إطارها هو المتلقي. ومن هنا يصبح النّصّ نسيجاً من التداخلات، أو لعبة منغلقة ومنفتحة في آن، وإنه لا يملك أباً واحداً، أو جذراً واحداً، بل هو نسق من الآباء والجذور، وله أعمار عديدة.

جـ- تعريف تودوروف للنّصّ:

يعرّف تودوروف النّصّ من خلال مكوناته، فيرى أن النّصّ يمكن أن يكون جملة. كما يمكن أن يكون كتاباً تاماً. وهو يُعرف باستقلاله وانغلاقه. وهو نظام لا يمكن أن يتطابق مع النظام اللساني، وإن دخل معه في علاقة تجاور وتشابه[1].

وكما نميّز في الجملة الشفوية مكوناتها الصوتية والنحوية والدلالية، فإننا نميّز - أيضاً - في النّصّ مثيلاتها: (فالمستوى الصوتي) في النّصّ يتكون من كل من العناصر التي تكوّن الجمل. و(المستوى النحوي) يتكون من العلاقات القائمة بين الوحدات النّصّية من جمل ومقاطع. و(المستوى الدلالي) تنتجه الوحدات اللسانية...

د- تعريف بول ريكور للنّصّ:

يربط ريكور النّصّ بفعل الكتابة. ويميّز بين المستوى الكلامي والمستوى الكتابي، ويعرّف النّصّ بأنه كل خطاب ثبّتته الكتابة. وإن هذا الخطاب قد يكون ذهنياً أو ملفوظاً، فالكتابة كلام مثبت، وهي تضمن للكلام دوامه. وتستدعي فعل القراءة، حيث يأخذ القارئ دور المحاور. ومن هنا نشأة مفهوم التأويل، وانفتاح النّصّ على إيحاءات متعددة، ذلك أن للنّصّ حياته الخاصة، وإنه (يتبدّل) في كل عصر وجيل، حسب مفهومات القرّاء، وما ثقفوه من معارف وخبرات. ومن هنا - أيضاً - كانت القراءة إعلاناً لموت الكاتب.

3- جماليات النّصّ

إذا كانت العناصر الفنية للنّصّ الأدبي عديدة، وتتمثل في مستوياته: الصوتية، والمعجمية، والدلالية... إلخ. فإن كل منهج نقدي يهتمّ بمستوى معيّن من هذه المستويات، أو يركّز على جماليات بعينها، يراها أكثر أهمية من سواها. (فالنقد الأسلوبي) مثلاً يصف البنية السطحية للعمل الأدبي، بينما يكتشف (النقد البنيوي) (بنية) العمل الأدبي و(علاقات) عناصره الفنية. في حين يعالج (النقد التأويلي) (البنيتين السطحية والعميقة) في محاولة لاكتشاف ظواهرهما وبواطنهما.

وتتجلّى جماليات البنية السطحية في: انسجام النّصّ أو اتساقه، وتماسك

---

[1] تودوروف: معجم موسوعة العلوم اللغوية، ص 375.

أجزائـه الـتي تتكـون مـن الوسـائل الشـكلية في الألسـنية. فالمحلـل الأدبـي يتـدّرج في رصد الضمائر في العمل الأدبي، ويهـتم بوسـائل الـربط المتنوعـة: كـالعطف والحـذف والمقارنة والاستدراك... إلخ. ثم ينتقل إلى العلاقات المعنوية فيشير إلى دلالات النّصّ. وهـكـذا تـتم معالجـة المسـتويات الألسـنية الثلاثـة: المسـتوى التعـبيري (في الصـوت، والكتابة)، والمستوى السطحي (النحوي، والمعجمي)، والمستوى الدلالي (المعنوي).

أ- النسق:

وإذا كانت مظاهر الانسجام تتجلّى في ترابط الجمل، وترتيب وقـائع الـنّصّ، وانسـجام محمولاتـه في تعالقهـا، فـإن النسـق النّصّـي يُعدّ مـن أهـم مظـاهر انسـجامه. وتحديد النسق يبدأ من (الفونيم) الذي هو أصغر عنصر لغوي لينتهي بـالنّصّ الأدبـي باعتباره تركيباً لغوياً. مروراً بالصيغة والتراكيب...

والنسـق التكـراري (للكلمـات) يوجـد في بعـض القصـائد العربيـة، كمـا في تكرار كلمة (الغضا) ست مرات في ثلاثة أبيات من قصيدة مالك بن الريب. وقد كرر جرير اسم (نُمير) إحدى وعشرين مرة، في قصيدته الـتي يهجـو بهـا الراعـي، كما في قوله:

أنـا البـازي المُـدلّ علـى (نُميـرٍ) أتحـتُ مـن السـماء لهـا انصـبابا
فـلا صـلّى الإلـهُ علـى (نُميـرٍ) ولا سُـقِيَتْ قبـورُهم السـحابا
ولـو وُزِنَـتْ حلـومُ بنـي (نُميـرٍ) علـى الميـزانِ مـا وزنـتْ ذبابـا

وهـذا النسـق التكـراري للكلمـات لا يسـتلزم تغيير المعنـى، مـع انـه قـد يسـمح بزيادته أو نقصه.

وهناك النسق التكراري للتراكيب، كما في قصيدة المهلهل التي يرثي بها أخاه:

علـى أن لـيس عَـدْلاً مـن كليـبٍ إذا طـردَ اليتـيمُ عـن الجـزورِ
علـى أن لـيس عـدْلاً مـن كليـبٍ إذا مـا ضـيم جيـرانُ المُجيـرِ
علـى أن لـيس عـدلاً مـن كليـبٍ إذا خرجـتْ مخّبـأةُ الخـدورِ

ومثل هذا النسق التكراري في التراكيب موجود في عدد من القصائد العربية كما في قصيدة الحارث بن عباد البكري: (قرّبا مربط النعامة مني).

وهنالك نوع ثالث من الأنساق يسمى (نسق التنوّع والتوازي)، وهو (الترصيع)

في البلاغة، حيث يقسّم البيت إلى وحدات موسيقية متكافئة، تساعد على إظهار الترديد والترصيع الصوتي، في تكرار رتيب يوحي بحركة النفس الأسيانة، بعد الفورة العاطفية الحادة، كما في قول الخنساء ترثي أخاها صخراً:

حمّـالُ ألويـةٍ، هبّـاط أوديـةٍ　　　شـهّادُ أنديـةٍ، للجـيش جـرّارُ

وقول أبي صخر الهذلي متغزلاً:

وتلـــك هيكلـــة، خَـــوْدٌ مبتلَـــة　　　صفراءُ رَعْبَلَـة، فـي منصبٍ سنمِ
عــذبٌ مقبّلهــا، جــذلٌ مخلخلهــا　　　كالدعص أسفلُها، مخصورةُ القدمِ

وهنالك نوع رابع يدعى (نسق القافية) في الشعر، حيث يمكن تحديد أنساق ثنائية (تشابه آخر حرفين في القافية: يديه - إليه)، وثلاثية (تشابه آخر ثلاثة حروف: أتيت - مشيت)، كما في قصيدة (الطلاسم) لأبي ماضي، حيث يقول:

جِئْـــتُ، لا أعلـــمُ مِـــنْ أيـــنَ، ولكنـــي أتيـــتُ
ولَقـــد أبصـــرتُ قـــدّامي طريقـــاً فمشـــيتُ
وســـأبقى ســـائراً إن شـــئتُ هـــذا أم أبيـــتُ
كيـــف جئـــتُ، كيـــف أبصـــرتُ طريقـــي؟
لســـــــــــــــــــــت أدري

ورباعية (تشابه أصوات آخر أربعة حروف: الناظرة - العابرة).

ب- الانسجام:

ويتجلّى في كل نصّ قابل للفهم والتأويل، حيث يملك النّصّ في ذاته مقومات انسجامه، من حيث السياق الذي يؤدي دوراً فعالاً في تأويل النّصّ، ويتشكل من المرسِل والمرسَل إليه والرسالة، والفرضية التي تتتابع فيها متتاليات الجمل المتدرجة منذ البداية وحتى النهاية، والمعرفة الخلفية التي يضيفها القارئ إلى النّصّ المقروء، وهي تختلف من قارئ لآخر، حسب عقلية كلٍّ، وإمكانياته الشخصية، ومؤهلاته العلمية والأدبية.

وتتجلّى أدوات الانسجام في: الفصل، والوصل، والحذف، والاستبدال، والإحالة. (فالفصل) هو ترك العطف بين جملة وأخرى، لما بينهما من كمال الانقطاع أو الاتصال. كما في جملة (حدّثنا الراوي قال)، حيث جاءت الجملة الثانية (قال) بياناً للجملة الأولى (حدثنا). و(الوصل) هو ربط اللاحق بالسابق، بوساطة أدوات

العطف، حيث توصل (تعطف) الجمل على بعضها، لمناسبة بينها. وقد حثّ البلاغيون العرب القدماء على معرفة الفصل والوصل فقال الفارسي: (إن البلاغة معرفة الفصل من الوصل) وأكّد الجرجاني هذه المقولة، كما أكّدها الكثير من الخلفاء.

وأما (الحذف) فهو علاقة داخل النّصّ، حيث لا يحلّ محلّ المحذوف شيء، ومع ذلك فإن القارئ يفهم مكان المحذوف اعتماداً على ما ورد سابقاً. وقد يكون الحذف في الفعل (هل كتبت؟ - نعم)، والاسم (أعطني القلم. - خذه). والجملة (كم أخذت؟ - ثلاثة).

وأما (الاستبدال) فهو تعويض عنصر في النّصّ بعنصر آخر. ويتم في المستوى النحوي والمعجمي، بين كلمات أو عبارات، حيث يستبدل اسم باسم، أو فعل بفعل، أو قول بعنصر.

وأما (الإحالة) فهي خاصية تملكها اللغة، وتتمثل في الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة. والإحالة نوعان: إحالة إلى خارج النّصّ، وإحالة إلى داخل النّصّ.

هذا عن تحليل البنية السطحية للأدب. أما البنية العميقة فيعالجها منهج التأويل النقدي الذي يستنبط مقولاته من البنية السطحية، فيتعمّق أسرارها، ويكتشف المضمر والمسكوت عنه في النصّ الأدبي.

الفصل الثالث

الأصول الفكرية
لمنهج التحليل التأويلي للأدب

1- الظاهراتية (أو الفينومينولوجيا)

(الظاهراتية) مدرسة فلسفية نشأت في ألمانيا، بسبب التفكير في أصول العلم. وارتكزت على مذهبي (التصورية)، و(الواقعية) اللذين يعودان في تحليل المعرفة إلى طائفتين من العناصر: إحداهما تشمل عناصر محسوسة هي (مادة) العلم. والأخرى تشمل (صورة) العلم. وترى التصّورية أنها حاصلة في العقل ابتداءً، بينما ترى الواقعية أنها ناشئة في الفكر بفعل قوانين التداعي. حيث تفصل التصورية بين صور المعرفة وعلم النفس المكتسب بالحس الباطن، بينما تجعل الواقعية من حالاتنا الباطنة موضوع علم النفس[1].

وقد احتلت الظاهراتية (الفينومينولوجيا) مكانتها الفلسفية بعد الحرب العالمية الأولى، حيث انتشرت مؤلفات المفكر الألماني (إدموند هوسرل E. Husserl (1859-1938) الذي وضع كتاب (تأملات ديكارتية: أو المدخل إلى الفينومينولوجيا) 1931 وفيه يحدد مبدأين: أحدهما (سلبي)، يقرر فيه أنه يجب التحرر من كل رأي سابق، باعتبار أن ما ليس مبرهناً فلا قيمة له. وهذه الحالة تشبه حالة الشك الكلي

---

[1] يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم - بيروت، ص 459.

عند ديكارت، مع فارق هو أن هوسرل لا ينكر العالم الخارجي ولا يرتاب في وجوده، ولكنه يضعه بين قوسين، لكي يحصر نظره في الخصائص الجوهرية للأشياء.

والمبدأ الثاني (الإيجابي)، عند هوسرل، هو ما يدل على ماهية الموضوع، حيث يرى وجوب الذهاب إلى الأشياء نفسها. وهي الماهيات الثابتة المدركة بحدس خاص.

وكثيراً ما كان هوسرل، مؤسس الفلسفة (الظاهراتية)، يتلفت حوله، وهو يلقي محاضراته، ويقول: «إن (الظاهرة) هي ما نراه حولنا.. وإنها الخطوة الأولى الحقيقية التي تقيم عليها عقول الناس معرفتها بكل شيء».

وأهم النتائج التي حصلت عليها الفلسفة (الظاهراتية) هي إيجاد الصلة بين الذات والموضوع. ونزعتها العقلية تُعكس بالنسبة إلى التجارب التي تظهر هي نفسها فيها. والوجود (الظاهراتي) ليس هو الوجود الخالص، وإنما هو (المعنى) الذي نستشفه في نقاط التقاطع الخاصة بين تجاربنا وتجارب الآخرين.

وقد جاءت الفلسفة (الظاهراتية)، زمنياً، قبل الفلسفة الوجودية. وأول فيلسوف وجودي تتلمذ على هوسرل (الظاهراتي) هو الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر، كما تتلمذ عليه من الفرنسيين ميرلوبونتي.

وقد أصدر (ميرلو بونتي) M. Pounty (1908-1961) كتابه (ظاهراتية الإدراك) 1945 وفيه يحدد (الظاهراتية) بأنها تقتصر على استقبال الحقائق التي تنعكس على الذات، وإن الوصف هو منهجها الذي لا تتخطاه إلى ميدان الحكم أو التقييم. والعالم الخارجي ليس ما نفكر فيه، وإنما هو العالم الذي نحياه.

ويرى ميرلو - بونتي أن (الوعي) هو العلاقة الموحدة بين الذات والموضوع، وأن اللغة فعل قصدي، رافضاً بذلك الاعتبار البنيوي للغة على أنها كيان ذاتي مستقل، والاعتبار السلوكي للغة على أنها علامة لأنشطة المتحدث الذهنية، والاعتبار المثالي للغة على أنها علامة لأنشطة المتحدث الذهنية، والاعتبار المثالي للغة على أنها إشارة لفكر المتحدث.

وبما أن اللغة فعل قصدي، فهي فعل إيمائي. ليست علامة لأحد المعاني، ولكنها تجسيد وحلول للمعنى. وبذلك لا يستطيع الإنسان أن يهجر (البناء) اللغوي ويعثر على (المعنى) في مكان آخر. وبهذا يركز ميرلو بونتي إنتاجه على (المعنى) الباطني (المحايث) في البناء اللغوي، ويفسّره في ضوء طبيعته الحقيقية من حيث هو تعبير.

2- نظرية التأويل (الهرمينوطيقا)

(الهرمينوطيقا) Hermeneutics مصطلح فلسفي، مأخوذ من الفعل اليوناني Hermeneuin، ومعناه (يفسّر)، فهو قديم، بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسّر لفهم النّصّ الديني. ويعود هذا المصطلح إلى عام 1654[1]. وما يزال مستخدماً حتى اليوم، في الأوساط البروتستانتية.

ثم اتسع مفهوم المصطلح في تطبيقاته الحديثة، وانتقل إلى دوائر أكثر اتساعاً، ليشمل كافة العلوم الإنسانية، كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وفلسفة الجمال والأدب والنقد الأدبي..

وتتناول الهرمينوطيقا الأدبية تفسير النّصّ الأدبي: من حيث طبيعته، وعلاقته بمبدعه، وبالتراث. بعد أن أصبحت مجموعة من القواعد التي تحكم عملية تأويل النّصّ الأدبي، وتشير إلى جهود خصبة من أجل تأسيس (نظرية التفسير) في الأدب، ذلك أن فهم الأدب يجب أن ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة. ليست تأملاً مجرداً، ولا سعياً إلى عمليات خيالية بعيدة عن وجودنا، وإنما ينبغي أن يكون التفسير الأدبي مواجهة تاريخية، تنشأ عنها تجربة وجود في العالم.

وهكذا تبدو (الهرمينوطيقا) نظرية القواعد التي تحكم التأويل، وتفسّر النّصّ الأدبي، وهي نظرية القواعد التي تعالج عملية فكّ (شيفرة) العمل الأدبي. وتبدأ من (المعنى الظاهر) للنّصّ، لتنتهي إلى (معناه الباطن) أو الضمني..

---

(1) R. Palmer: Hermeneutics 1969, p. 34.

ويضع (شلايير ماخر) Schleier Macher قواعد لفهم النّصّ الأدبي، معتمدة على أمرين: اللغوي، والنفسي، حيث يحتاج المفسّر، للنفاذ إلى (معنى) النّصّ، إلى موهبتين: لغوية، ونفسية. ذلك أن الموهبة اللغوية وحدها لا تكفي، لأن المرء لا يمكن أن يحيط بالإطار غير المحدود للغة، كما أن الموهبة في النفاذ إلى الطبيعة البشرية وحدها لا تكفي، لذلك لا بد من الاعتماد على هذين العلمين: الألسنية، وعلم النفس، من أجل تفسير النّصّ الأدبي.

ومن الطبيعي أن يبدأ هذا التحليل بالمستوى اللغوي، وذلك بعد الإحاطة بكلية النّصّ، ثم التدقيق في عناصره الجزئية. وهذا يعني أننا ندور في دائرة لا نهاية لها، هي (الدائرة الهرمينوطيقية)، أي أن عملية تفسير النّصّ تبدأ ببنية النّصّ، لتنتهي إلى (وحداته) اللسانية الجزئية، ثم تعود إلى (البنية) الشاملة، في تردد متناوب، وبالمقابل فإن هناك مراوحة أيضاً بين اللغوي والنفسي..

وهذه (الدائرة التأويلية) تعني أن عملية فهم النّصّ وتفسيره ليست عملية سهلة، وأنها مركبة، تترك للمفسّر أن يبدأ من أية نقطة يشاء، ولكن بشرط أن يقبل التعديل المستمر، وفقاً لما يسفر عنه بحثه في جزئيات النّصّ وتفاصيله.

ويدرك ماخر أن نظرية التأويل، رغم كل التقدم الذي أحرزته، ماتزال بعيدة عن تحقيق غايتها القصوى، وذلك لاستحالة أي تفسير في استهلاك كل إمكانيات النّصّ الأدبي، وإن كل ما يطمح إليه المفسّر هو أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النّصّ.

3- تجربة الحياة

يبدأ (ويلهلم ديلتي) (1833-1911) من حيث انتهى شلاير ماخر، فيؤكد أن مبادئ (الهرمينوطيقا) يمكن أن تنير السبيل إلى نظرية عامة في (الفهم)، ذلك أن إدراك بناء الحياة الداخلية إنما يقوم على تفسير الأعمال الأدبية، حيث يصل نسيج الحياة الداخلية إلى أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال، وبذلك تأخذ (الهرمينوطيقا) بعداً جديداً هو أوسع من مجرد النّصّ، فتدل على فهم التجربة

والعمل الأدبي بشكل كامل، مادام يتجسد من خلال وسيط مشترك هو (اللغة) التي يخرج بوساطتها من إطار الذاتية إلى الموضوعية.

هكذا تقوم (عملية الفهم) على نوع من الحوار بين تجربة القارئ الذاتية، والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب، من خلال الوسيط المشترك بينهما، والذي هو (تجربة الحياة)، وتتم عملية الفهم من خلال معايشة هذه التجربة التي يعبّر عنها النّصّ الأدبي. وفي هذه المعايشة يشير النّصّ في قارئه، عن طريق التخييل، أفكاراً وأحاسيس ذاتية، متعلقة بالنّص، حيث تغتني تجربة النّصّ.. وتثرى التجربة الذاتية، وتنفتح التجربتان على آفاق الممكن والمحتمل.

وعلى هذا الأساس فإن الإنسان يبدو، في هذا التأويل، كائناً تاريخياً، وكما أن التاريخ ليس معطى ثابتاً في الماضي، وإنما هو متغير، يفهمه كل إنسان وكل عصر، في ضوء جديد، فكذلك يتغير فهم النصوص الأدبية، القديمة والحديثة، ويتطور، حسب (تجربة الحياة) المعاشة[1].

وهكذا يرفض ديلتي فكرة (المعنى) الثابت في العمل الأدبي، أو في الحدث التاريخي. ويرى أن (المعنى) في الأدب إنما يقوم على مجموعة من العلاقات التي تبدأ بالتجربة الذاتية في لحظة معينة من التاريخ، تحدد (المعنى) الذي نفهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن. وبما أن تجربتنا، هي نفسها، تتغير وتكتسب أبعاداً جديدة، من خلال الآفاق الجديدة التي تفتحها الاحتمالات والإمكانات، فإنها - أيضاً - قد تغيّر، مرة أخرى، فهمنا للعمل الأدبي، ومن هنا يمكن القول إن (المعنى) في الأدب أو التاريخ ليس شيئاً موضوعياً، ولا شيئاً ذاتياً، وإنما هو في حالة تغيّر مستمر، مادامت العلاقة بين (المفسّر) و(الموضوع) في تغيّر دائم، تبعاً للزمان والمكان.

والواقع إن ديلتي قد استفاد من جهود شلايير ماخر، وطورها، وأضاف ولفت الانتباه إلى (تجربة الحياة) عند المفسّر. ولكنه - بالمقابل - ضحّى بذاتية المبدع،

---

[1] Dilthey: On the Special of the Human Sciences in Versiehen, p. 12-13.

لحساب التجربة الإنسانية، انطلاقاً من فلسفته (الحياتية) التي يحاول أن يقيم، بوساطتها، أساساً موضوعياً للعلوم الإنسانية، يختلف عن الأساس الذي بنى عليه الفلاسفة الوضعيون.

4- التجربة الوجودية

تأثر بمقولات ديلتي: (تجربة الحياة)، و(دور المفسّر في عملية الفهم) كل من مارتن هيدجر، وهانز غادامر.

أما المفكر الألماني (مارتن هيدجر) M. Heideger (المولود عام 1889) فهو فيلسوف صعب معقد. اتسمت فلسفته بالجفاف. ورغم أنه زعيم الوجودية الألمانية، فإنه - أيضاً - زعيم (الفلسفة التأويلية). وهو تلميذ مخلص للمفكر الألماني أدموند هوسرل.

وقد أقام هيدجر فلسفته على أساس (هرمينوطيقي)، في محاولة للبحث عن منهج يكشف عن الحياة، من خلال الحياة نفسها، وقد اعتبر (الهرمينوطيقا) هي (الظاهراتية) نفسها، وأن مهمته هي إقامة (هرمينوطيقا) للوجود. بعد أن عاد إلى الأصل اليوناني للمصطلح Phenomenology ورأى أنه يتكون من جزأين Phenomenon وLogos. ويشير الجزء الأول إلى مجموع ما هو معرض للضوء و(ظاهر). وهذا الظهور للشيء يجعلنا نتعامل معه على أنه ظهور للشيء كما هو، وليس عرضاً من أعراض الشيء، أو إشارة إلى شيء آخر وراءه. فوجود الشيء، أو تجلّيه للإدراك هو ماهيته الأصلية. وهكذا يرى هيدجر أننا لسنا الذين نشير إلى الأشياء أو ندركها، وإنما الأشياء هي التي تكشف لنا عن نفسها.

وفي تحليله للجزء الثاني من المصطلح يرى هيدجر أن Logos لا يدل على الفكر، بل على الكلام، وأن الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة / الكلام. واللغة - عند هيدجر - ليست أداة للتوصيل إلى الآخر، أو للتعبير عن الذات، وإنما هي تعبير عن المعنى القائم بين الأشياء.. والإنسان لا يستعمل اللغة، وإنما (اللغة) هي التي تتكلم من خلال الإنسان، وإن الإنسان يفهم من خلال اللغة التي هي ظهور

العالم وانكشافه بعد الاستتار، وهي التجلي الوجودي للعالم، وليست وسيطاً بين العالم والإنسان. ذلك أن العالم، عند هيدجر، ليس مجموعة من (الكليات) المنفصلة، وإنما هو مجموعة من (العلاقات) التي تعلو على الذاتية وعلى الموضوعية، وأن الإنسان - وحده - هو الذي يمتلك العالم، بمعنى أنه يعيش فيه، وليس بمعنى أن العالم يوجد من خلال الإدراك الإنساني، وأن (ظهور) العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة/ الكلام.

وعلى هذا الأساس فإن النّصّ الأدبي لا يعود (تعبيراً) عن (حقيقة داخلية) للكاتب، وإنما هو (تجربة وجودية) للكاتب، وكما أن اللغة ليست ذاتية ولا موضوعية، فكذلك النّصّ الأدبي ليس ذاتياً ولا موضوعياً، وإنما هو (تجربة وجودية) تتجاوز الذاتية والموضوعية.

ومن هنا كانت عناية هيدجر بدراسة الفن، في مواضع عديدة من نتاجه الفكري، وقد وضع دراسة خاصة في كتابه (متاهات) عن (الظاهرة الفنية)، بدأها بالبحث عن (الأصل) في العمل الفني، ورأى أنه ليس الفنان كما يظن معظم الناس، وإنما هو (العمل الفني) نفسه. وأن العمل الفني منبثق عن (أصل) آخر هو (الفن) بشكل عام. فكلا الفنان المبدع والناقد أو القارئ لا يمكن أن يبدعا أو يتلقّيا دون أرضية فنية سابقة عن الفن الماثل أمامهما.

ويرى هيدجر أن (العمل الفني) هو (شيء) ماثل في الواقع، ينطق بلغة نوعية خاصة، عن شيء آخر غير ما يفصح عنه ظاهره، وكأنما هو (تشبيه) أو (رمز). والعمل الفني بوصفه (شيئاً) يتمتع بصفات من أهمها أنه (النواة) و(الجوهر) و(الموضوع) القابل للإدراك. وبالمقابل فإنه (فتحة) يطل منها القارئ على (حقيقة) الموضوع. ومن هنا فإن هيدجر يشبّه العمل الفني بـ (العالَم) الذي يمثل الظهور والتفتح، ويشبّه (الحقيقة) التي يشير إليها العمل الفني بـ (الأرض) التي تمثل التستر والاختفاء، وإن (وحدة) العمل الفني إنما تتجلّى في هذا الصراع الدائر بين (العالم) و(الأرض)، أو بين (الدّال) و(المدلول)، أو بين العمل الفني (كشيء) وما يدل عليه من (حقيقة).

والتفسير الهيدجري للأدب يبدأ من معرفة أولية للنّصّ ونوعه، ثم وضع النّصّ في ظروفه المكانية والزمانية، من أجل إدخاله في علاقة بالعالم. ومن جانب آخر يؤمن هيدجر بأن العمل الأدبي مستقل بنفسه، ولذلك فهو لا ينتمي إلى العالم، وإنما العالم ماثل فيه. وعملية الفهم والتفسير لدى القارئ تصبح ممكنة حين تلتقي اللحظتان: لحظة الوجود الذاتي للقارئ، ولحظة الوجود الفني. وهنا يبدأ الحوار والتساؤل الذي تتكشف به حقيقة الوجود، وذلك من خلال النّصّ الأدبي الذي يتجلّى فيه العالم. وإن مهمة الفهم والتفسير إنما هي السعي إلى كشف (الخفي) والمستتر، من خلال (الظاهر) والواضح، واكتشاف مالم يقله النّصّ، من خلال ما يقوله بالفعل.

وقد أثرت فلسفة هيدجر (الظاهراتية) ورؤيته النقدية، على التحليل الأدبي، حيث ظل الناقد (الظاهراتي) محايداً لا يتوغل في الميتافيزيقا، والأيديولوجيا، والتفسيرات الحدسية، من أجل التماس بالتجربة وحدها، وبيان ما يوجد في العمل الأدبي ذاته.

5- الشكل والمتلقي

وأما (هانز جورج غادامر) Gadamer فمع أنه من تلاميذ ديلتي، وأنه ينطلق من (مشكلة الفهم) باعتبارها (مشكلة وجودية)، فإنه حاول الإضافة، حين جاء بطرح نقدي للهرمينوطيقا، في كتابه (حقيقة ومنهج) 1967، بادئاً بالاهتمام بما يحدث بالفعل في (عملية الفهم)، بغض النظر عن المقاصد والنيات، ومن هنا ركز على تحليل مفهوم الحقيقة في الفكر والفن، فرأى أن الفن لا يهدف إلى المتعة الجمالية التي تنصبّ على (الشكل) فحسب، وأن تجربة التلقي الفني لا تنفصل عن وعي المتلقي، وأن التفرقة بين الوعي الجمالي والوعي العادي تقوم على أن الوعي الذاتي هو أساس كل معرفة، وأن الحقيقة في الفن تتجلّى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي، هو (الشكل) الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت. وهذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان يجعل تلقي هذه

التجربة مفتوحاً للأجيال التالية، ويجعله عملية متكررة. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة الممكنة [1].

وعملية التلقي، حسب هذا، ليست متعة جمالية تنصب على (الشكل)، وإنما هي (مشاركة) وجودية تقوم، جدلياً، بين العمل الفني والمتلقي. وهي تفتح آفاقاً جديدة، وتستشرف عوالم أخرى، وتوسع من مداركنا، فنرى العالم «في ضوء جديد»، وكأنما نراه للمرة الأولى.

وهذا يعني أننا، في تلقي العمل الفني، نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا، ومن هنا فإن غادامر يستشهد بظاهرة اللعب. فاللعب ليس مجرد نشاط للتسلية، وإنما يتضمن نوعاً من الجدية التي إذا ما تجاهلها أحد اللاعبين فإنه يفسد اللعبة. كما أن اللعبة ليست (موضوعاً) في مواجهة (ذات) اللاعب، ولا تخضع لذاتيته، وإنما هو محكوم بقوانينها الذاتية. حيث تصبح اللعبة هي (السيد) المتحكم باللاعبين. وما هو ماثل أمام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين، وإنما اللعبة بقوانينها المسيطرة التي تهدف إلى إظهار الحقيقة التي تمثلها. أما التلاعب فدوره هامشي، ويتمثل في مدى الحرية التي يستطيع ممارستها داخل قوانين اللعبة. ومثله دور المبدع في العمل الأدبي، فهو يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، ثم تستقل التجربة في تشكلها عن ذاتية المبدع، لتتحول إلى وسيط له دينامياته وقوانينه الداخلية. ومثلهما دور المتلقي: إذ إن تجربته الوجودية السابقة هي التي تحدد له قدراً من المشاركة في تجربة العمل الأدبي.

وهكذا انتهى غادامر إلى أن مهمة التأويل (الظاهراتي) للنصوص إنما هي في كشف قيمة الأبعاد التأويلية، بدءاً من عمليات التواصل بين البشر، وانتهاء بعمليات التلاعب الاجتماعي.

---

(1) Palmer: Hermeneutics, p. 170-1.

الفصل الرابع

أسس منهج
التحليل (التأويلي) للأدب

1- نظريّة الأشكال

اتجاهات فلسفيّة عديدة اهتمت (بالأشكال). من زوايا مختلفة. ولكن أكثرها اهتماماً هو (المدرسة الجشتالتية) التي دمجت مقولات (الشكل) أو (البنية) في تأويل العالم المادي، كما في تأويل العالم الذهني، معتمدة على التجربة المباشرة كنقطة انطلاق للعلم.

لقد ولدت (الجشتالتية) كفلسفة، وسيكولوجيا، في بداية القرن العشرين، كرد فعل ضد سيكولوجيا القرن التاسع عشر التحليلية التي جعلت من مهامها تحليل وقائع الوعي أو السلوك. بينما رأت (الجشتالتية) أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة. ومن هنا اهتمامها بالتجربة (المباشرة) في إدراك المعطيات (البصريّة)، وذلك من خلال فرضيّات وضعتها، هي: أوّلية الكلّ على الأجزاء، وارتباط الشكل بالعمق، ورسوخ الشكل.

فأولية (الكلّ) على الأجزاء تعني أن إدراك صورة ما هو إدراك مباشر حدسي. وأن كل إدراك هو (كلّ) مباشر، فالذات تدرك (الشكل) كمجموعة لا فاصل بين عناصرها.

وارتباط الشكل (بالعمق) يعني أن كل الأشياء القابلة للإدراك تنفصل إلى

(شكل)، و(عمق). وأن طبيعة العمق يمكن أن تؤثر في خصائص الصورة. و(رسوخ الشكل) يعني أن يبرز واحد من الأشكال، داخل مجموع معيّن، بخاصيّته في شد الانتباه إليه، حيث يظهر راسخاً ثابتاً.

وقد أسهمت هذه المقترحات (الجشتالتية) في (النقد الظاهراتي) وأصبحت معايير لا غنى عنها في مجالات (الإدراك البصري) للفن والأدب.

ولقد أصبح مفهوم (البنية) أساس الأبحاث والدراسات النقدية الجديدة. وبه تم اكتشاف (التنظيم الداخلي للوحدات)، وطبيعة (علاقاتها) وتفاعلاتها. ذلك أن مفهوم (البنية) ذو وطابع تجريدي. ولذلك فهو أكثر علمية وقابلية للاندماج في الأبنية، حتى يصل إلى النّصّ، باعتباره (بنية (مغلقة) على نفسها، أو (مفتوحة) على غيرها من البنيات.

ومفهوم (البنية) في اعتماده على (الوحدات) الجزئية، أصبح تجاوزاً لمفهوم البلاغة التقليدية التي كانت تعتمد، هي الأخرى، دراسة هذه الوحدات، ولكن دون بحث فاعليتها الوظيفية، ودورها في متتاليات النّصّ، وموقعها من النّصّ، وتعالقها بغيرها من الوحدات الأخرى.

وإذا كانت البلاغة التقليدية تعتبر (الأشكال) البلاغية زخرفاً وزينة تُضاف إلى القول لتحسينه، فإن مفهوم (البنية) في الدراسات الألسنية والأسلوبية والبنيوية يتجاوز هذا المفهوم إلى وصف (وحدات البنية) في طبيعة (تكوينها الداخلي)، وإنتاجها للدلالة.

2- جماليات التّلقّي

يعطي (نظام) النّصّ صورة عن (كلّية) النّصّ. والعناصر الثابتة فيه تلتقي وتتفاعل، عبر مستويات متعددة، لتكوّن مساقاً دالاً، له وحدته النابعة من (كلّيته). والعلاقة بين (الدّال) و(المدلول) ليست وحيدة الجانب، فقارئ النّصّ يمكن أن ينتج (الدلالة) التي لا تعتمد على (النّصّ) وحده. لأن (النّصّ) في ذاته، لا يمكن أن يتصف بالثبات، أو ينحصر في (مدلول) واحد جامد، وإنما يمكن أن يتحول إلى (شبكة) من المستويات المتداخلة والمتفاعلة.

وبمجرد أن يُطلق الكاتب نصّه في العالم، فإن النّصّ يدخل في (عمليات إنتاج) أخرى لصالح العالم الذي يوجد فيه. وبقدر ما ينتسب النّصّ إلى صاحبه، فإنه ينتسب - أيضاً - إلى الذين يسهمون في إنتاج (دلالته).

ولكن (عمليات الإنتاج) هذه لا تعني خلقاً لنّصّ جديد غير نصّ صاحبه، وإنما تعني الوصول إلى (دلالة) تكون بمثابة محصّلة للنظام الذي ينطوي عليه النّصّ نفسه. ومن هنا تصبح (القراءة النقدية) عملية تفاعل بين النّصّ كمعطى ينطوي على نظام، وبين القارئ.

والواقع إن النّصّ منفصل عن القارئ، ومتّصل به في آن. وهو مؤثر ومتأثر. فاعل ومنفعل. وإن عملية (إنتاج الدلالة) يشترك فيها النّصّ باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج، مثلما يشترك فيها القارئ، باعتباره الأداة الثانوية. وفي مثل هذه (القراءة) يظل النّصّ موجهاً في عملية القراءة. أما إذا صار النّصّ ثانوياً وأصبح القارئ أساسياً، فإن القراءة تصبح عملية (إسقاط) من قبل القارئ، حيث يدمر الوجود المستقل للنّصّ، من أجل أن يبني على أشلائه ما يريد القارئ بناءه من أفكار، وهذا يبتعد بالنقد عن الموضوعية، ليدخل في طور الذاتية (الانطباعية) التي تتحدث عن أثر النّصّ في النفس.

وإذا كان (المثلث الأدبي) الذهبي مؤلفاً من: المبدع، والمتلقي، والنّصّ الأدبي، فإن من الاهتمام بالكاتب أو الأديب نشأ (المنهج النفسي) الذي يُعنى بالسيرة الذاتية للمبدع، وعلاقتها بإبداعه. ومن الاهتمام بالقارئ أو المستقبل نشأ (المنهج التأثري)، و(المنهج الانطباعي)، و(المنهج الذوقي). وكلها تهتم بتلقّي الأدب وانعكاسه في نفس القارئ. ومن الاهتمام بالنّصّ الأدبي وحده نشأت المناهج الشكلية، والأسلوبية، والألسنية، والبنيوية. وكلها تحلّل وحدات النّصّ، وعناصره الفنية، وعلاقاته...

ولعل الاهتمام بجماليات التّلقّي في النقد العربي القديم كانت تتجلّى في مسألة (الذوق)، فهو المعبّر عن استقبال القارئ للعمل الأدبي. ولعل الناقد ابن سلاّم هو أول ناقد ذاتي يرى أن الحَكَم في الشعر هو الذوق وحده. ولذلك كان يقول: «إنه

يقال للرجل إنه لنديّ الصوت، ويوصف الآخر بهذه الصفة. وبينهما بون بعيد. يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع، بلا صفة ينتهي إليها»[1].

ويجعل عبد القاهر الجرجاني (الذوق) استعداداً خاصاً يهيئ صاحبه لتقدير الجمال، وفهم أسرار الحسن في الكلام. ويجعل هذا الاستعداد الخاص شرطاً أساسياً لتذوّق الجمال في الأدب[2]. واعتبر الجرجاني أن الناقد لا يكون ناقداً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وأن النقد ينبغي أن يضع يده على (الخصائص) التي تعرض في (نظام) الكلام، فيناقشها واحدة واحدة[3].

وأما ابن خلدون فيعرّف (الذوق) بأنه «حصول ملكة البلاغة للسان. وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع، والتفطّن لخواص تركيبه»[4].

وقد استمر نقادنا، في عصر النهضة، على اعتبار (الذوق) هو الحَكَم الفصل في وصف الأدب وتذوّقه. فعرّفه أحمد الشايب بأنه قوة يُقدّر بها الأثر الفني. أو هو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به.

بيد أن باحثين آخرين رفضوا هذا المنهج، واعتبروه شيئاً مخالفاً للنقد الأدبي، فقال أحمد ضيف مثلاً: «لا يصح أن يُبنى النقد على الأذواق الخاصة، لأن الذوق استحسان ما يحبه الإنسان ويميل إليه. وهذا غير ما يُراد من النقد، إذ النقد الصحيح تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارئ نفسه»[5].

وفي العصر الحديث ظهرت كتب كثيرة، في الغرب، حول (سوسيولوجيا الأدب)، وطريقة استقباله لدى الجمهور. ولكن يغلب على معظمها الطابع العادي والتجاري، حيث تهتم بعدد طبعات الكتاب، وعدد قرّائه، وشهرة كاتبه، فكأنها تحاكي (شباك التذاكر) في المسرح التجاري الذي يهتم بالصندوق أكثر مما يهتم بنوعية العمل الجاد.

---

(1) طبقات فحول الشعراء، ص 7.
(2) أسرار البلاغة، ص 307.
(3) دلائل الإعجاز، ص 29.
(4) المقدمة، ص 515.
(5) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص 92.

وإذا كانت المناهج النقدية السابقة قد ركزت اهتمامها على الكاتب كمبدع للنّصّ الأدبي، فإن الاهتمام بالقارئ كمستقبل للعمل الأدبي قد بدأ حديثاً. ولعل كتاب (نظرية الاستقبال) لروبرت هولب[1] من أفضل الكتب التي ظهرت في هذا المجال، حيث عالج (جماليات التّلقّي)، ورأى أن (نظرية الاستقبال) يجب أن تفهم على أنها معبّر عن تماسك وعي والتزام جماعي، وبالمعنى الأكبر هي ردّ فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية.

وقد شاعت (نظرية الاستقبال) في نهاية الستينيات من القرن العشرين، في النقد الألماني المعاصر، وعلى الخصوص على يد ياوس، وآيزر، وغيرهما.

أما (هانز روبرت ياوس) H. R. Jauss فقد خصّص اهتماماته للعلاقة بين الأدب والتاريخ، وركّز على اضمحلال التاريخ الأدبي، حيث تحوّل النقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية والدلالية والجمالية، فجعل هدفه المساعدة في جعل التاريخ الأدبي في مركز الدراسات الأدبية، متتلمذاً في ذلك لسلفه شيلر.

ويرى ياوس، أن تواريخ الأدب الحقيقي قد كُتبت وفق مناهج تمّ نقدها، بسبب عدم اكتمالها النظري، ولغرض تجنب المعلومات والأعمال المبتذلة. وإذا كان معظم التواريخ قد اتبع منهجين الأول تعامل مع المذاهب العامة، والثاني تعامل مع الكتّاب الرئيسيين، فإن المنهجين أخفقا في تقديم (التاريخ الحقيقي) للأدب والذي يجمع بين التأريخ والجماليات.

ولكن كيف يمكن الجمع بين هذه النقيضين: التأريخ، والجمالية؟

لقد حاول ياوس ذلك، في نظريته (جمالية الاستقبال) التي أعلنها في مطلع السبعينيات، حيث يرى أن التضمينات الجمالية تقبع في حقيقة أن الاستقبال الأول للعمل الأدبي من قبل القارئ يتضمن اختبار قيمته الجمالية التي تكمن في مقارنته مع أعمال تمت قراءتها من قبل، وأن التضمين التاريخي لهذا يشير إلى أن الفهم الأول للقارئ سوف يساند ويغني. وبهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل سوف يتم تقريرها واعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل.

---

[1] ترجمة: رعد جواد/ دار الحوار - اللاذقية 1992.

وهذا التحوّل في الانتباه يتضمن نوعاً من التأريخ الأدبي. وقد اعتمد ياوس، في الالتحام بين التاريخ والجمالية، مصطلح (أفق التوقعات) الذي كان شائعاً في الأوساط الفلسفية. وهو يعني النظام العقلي الذي يسجّل الانحرافات، ويقيّد المعنى بحساسية بالغة. ولدى تطبيقه هذا المصطلح، في أبحاثه الأدبية، حاول تجنّب شراك التهديدات النفسية، واللجوء غير المباشر إلى روح العصر العامة.

وفي كتابه (تاريخ الأدب كإثارة) 1970، الذي أثار ضجة كبرى في ألمانيا، أكد ياوس استقصاء (التفاعل) بين القارئ والنّصّ. وفي كتابه (الخبرة الجمالية والتأويل الأدبي) تحوّل إلى بحث الجماليات السلبية، فرأى أنه ليس من فصل حاد بين الفن والمتعة، وأن التركيز على المتعة الذاتية في العمل الفني لا تتعارض مع الفعل أو الإدراك. ولكن يجب فصلها عن المتعة الجمالية الظاهراتية، وأن التصنيفات الحيوية للمتعة الجمالية إنما تتجلّى في: إنتاجية الخبرة الجمالية، واستقبالية الخبرة الجمالية، واتصالية الخبرة الجمالية.

والباحث الثاني الذي اهتم بنظرية الاستقبال هو (وولفغانج آيزر W. Iser) وهو مدرّس في جامعة كونستانس، وباحث في الأدب الإنكليزي، ويعتبر، بعد ياوس، أكثر المنظّرين الألمان أهمية، وأشهر الذين ظهروا خلال العقدين الماضيين، بالإضافة إلى أن مشروعه النقدي إنما يعتبر استكمالاً لمشروع ياوس.

وقد تأثر آيزر بالظاهراتيين: هانز جادامير، ورومان انجاردين. وعُني باستقبال القارئ للنّصّ الأدبي، ولم يستبعد العناصر الاجتماعية والتاريخية. وأعماله موازية لأعمال ياوس، ونموذجه المبكر مقال (الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر) 1970، وكتابه (سلوكيات القراءة).

يرى آيزر أن التفسير التقليدي إذا كان يوضح (المعنى المخفي) في النّصّ الأدبي، فإن (إنتاج المعنى) هو نتيجة للتفاعل بين النّصّ والقارئ، كتأثير يتم اختباره، وليس هدفاً يجب تحديده، وأن العمل الأدبي ليس نصّاً بالكامل، كما أنه ليس ذاتية القارئ، وإنما هو تركيب من هذين.

ولوصف التفاعل بين النّصّ والقارئ يقدّم آيزر عدداً من المبادئ، من أشهرها:

مبدأ (القارئ الضمني)، وهو اصطلاح يوحّد بين ما هو قبل بناء المعنى الضمني في النّصّ، وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة.

وإذا كان ريفاتير يبحث عن (القارئ المتفوّق)، وفيش يبحث عن (القارئ المبلِّغ)، فإن آيزر يبحث عن (القارئ الضمني)، التأويلي، الذي يحوي جميع الميول الموجودة قبل العمل الأدبي، والذي يكتشف بنفسه الشيفرة التي تحدّد النّصّ. وهذا معادل لاستخراج المعنى.

ومن الاصطلاحات التي يستعملها آيزر (ذخيرة النّصّ)، أو (الوطن المألوف)، حيث يلتقي القارئ بالنّصّ، ليبادرا الاتصال. وإذا كانت «الذخيرة» مألوفة، فإن النّصّ لا ينجز وظيفته في إيصال الجديد إلى القارئ إلا عبر (الذخيرة)، حيث يعيد النّصّ المعايير الاجتماعية والثقافية والتقاليد الأدبية...

وفي (إستراتيجيات النّصّ) يُعنى آيزر (بالمعنى) و(المضمون)، من حيث وظيفته، وأشكاله البنيوية، كما يُعنى بسلوكيات الإدراك التي تنبّه القارئ.

والإستراتيجيات هي البناء الكامن خلف التقنيات المصطنعة، والذي يسمح لتلك التقنيات بأن يكون لها تأثير ووظيفة تتجلّى في تغريب المألوف.

ومن الاصطلاحات التي يستعملها آيزر (الأفق). وهو آليّة تنظيم الإدراك، حيث تجعل سلوك القارئ مشروطاً بأفق تمّ إنشاؤه من قراءات سابقة. ورغم أن (المعنى) النهائي للنّصّ أدبي يتجاوز أي منظور فردي، فإن آيزر يقترح دراسة الرموز من خلال (أفق) أو (تيمة) Theme.

كما يطرح آيزر مفهوم (الرأي التساؤلي)، وهو حضور القارئ في النّصّ، ويشير إلى الذاكرة المتحولة، والتوقعات المعدّلة، التي تخبر عن إجراءات القراءة. فعندما نقرأ نصّاً نستمر في إدراك الأحداث وتقييمها بما يتناسب وتوقعاتنا عن المستقبل. وإن حدثاً غير متوقع يسبب لنا إعادة تشكيل توقعاتنا، بما ينسجم وذلك الحدث. وهكذا فإن (الرأي التساؤلي) يسمح للقراء بالتجوال عبر النّصّ، ناشرين تعددية المناظير القادرة على إيجاد التوازن. والقارئ يبني مفهومه العام، من خلال قراءته، ويشارك في صنع (المعنى) للعمل الأدبي، من خلال عملية مراوحة بين تفكيك الخيال وإبداعه، وتردد بين التدخل والمراقبة، لينتهي إلى إنشاء هدف جمالي.

هكذا يمكن تحليل إجراءات القراءة، من منظور تأويلي ووظيفي، حيث يمكن - أيضاً - التحول إلى البنائية الاتصالية للخيال. بدءاً بحالة الاتصال الطبيعية، أو (وجهاً لوجه)، حيث يحاول اثنان الوصول إلى (تفاهم)، قد يحطمه انحرافان من اللاانسجام بين النّصّ وقارئه، هما: عدم قدرة القارئ على تذوق النّصّ الأدبي، وعدم وجود سياق تنظيمي بين النّصّ والقارئ من أجل إنشاء (المضمون).

وهكذا يختلف القارئ من عصر إلى عصر، ومن أمة إلى أخرى، وذلك حسب ثقافة القارئ ورغباته المسبقة، وشخصيته، وحالته التاريخية، وإذعانه للتقاليد الاجتماعية والأدبية. ولكن ما لم يتغلب القارئ على انحرافه الأيديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنّصّ ستكون مستحيلة.

ولكن هل يمكن اعتبار الآراء المسبقة عنصر إعاقة أكثر من كونها عنصر مساعدة على الفهم؟

إن (القارئ المنفتح) دليل على التفاعل. ولكن الأدب (الواضح) يخسر اهتمام القارئ. ومن هنا ضرورة إبقاء شيء من (الإيحاء) و(الظلال) للقارئ. كي يكمل بنفسه العمل الأدبي، بوساطة خياله ومعارفه المسبقة، وكي لا يُصاب بالملل فينصرف عن العمل، فيتحول من قارئ منتج إلى مجرد متلق سلبي. ومن هنا شهرة المؤلفات غير المألوفة، لأنها أكثر (إثارة). ومن هنا - أيضاً - متعة القارئ حين يصبح منتجاً للعمل الأدبي، فيشارك في إبداعه.

ولقد رغب آيزر في التأكيد على أن النّصّ يسمح بقراءات متعددة، وأن (معنى النّصّ) ينشأ من قبل القارئ. وليس هنالك من معنى واحد مهيمن على النّصّ الأدبي، وإنما تتعدد المعاني بتعدد القراء. وفي هذا تركيز شديد على القارئ، وأهميته في الإبداع الأدبي.



وبعد ياوس وآيزر، جاء جيل الثمانينيات في القرن العشرين، ليضع رؤيته الخاصة. ورغم أنه تتلمذ على أستاذيه السابقين، فإنه حاول إيجاد شيء خاص به،

فجمبريشت حاول إيجاد نموذج باصطلاحات الاتصال أكثر من التأثير والاستجابة. ويقوم هذا النموذج على نبذ المناهج البيوغرافية، من أجل تأكيد (المعنى) الذي ينويه الكاتب، كأساس للمعالجة الوضعية... وستيرلي حاول تقصّي الطبيعة (التأويلية) للاتصال النّصّي أكثر من تاريخ الاستجابة للأدب وتضميناته للقراءات. وعنده أن (القراءة التأويلية) الذرائعية يجب أن تلحق بأشكال عالية من التلقي، وأنها - وحدها - تحقق حالة محددة من الخيال.

والواقع أن (جماليات الاستقبال والتلقي) تزعزع الرؤية التقليدية للنّصّ. ذلك أن النّصّ الذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله. والعمل الفني يُنسى بفعل القراءة. وجوهر العمل الأدبي لا يعود إلى النّصّ، وإنما إلى إجراءات يتمّ (التفاعل) فيها بين تخيّل القارئ والبنى النّصّية. وخلال هذا التفاعل يفكك القارئ البناء الأدبي، لكي يعيد تركيبه من جديد، وفق رؤيته الخاصة به كقارئ، وحسب مفهوماته الجمالية، وثقافته الأدبية...

هل هذا يعني أن النّصّ لا يجلب جديداً، وإنما يحمل (إشارة) فقط على الإبداع الجديد، وأن كل شيء يعتمد على ما يبدعه القارئ؟

الجواب الحدّي يبدو متطرّفاً. والنّصّ «يشير» و«يوحي»، فينطلق القارئ ليبدع ويبني من جديد. وبهذا يتعاون الاثنان: النّصّ والقارئ، في إبداع نصّ أدبي جديد، وفق الرؤية الخاصة للقارئ.

وهذا الاهتمام بالقارئ، وثقافته، وإمكانياته الأدبية والفكرية، يجعله قضية أهم وأخطر من النّصّ الأدبي. وبالتالي فإن ظهور القارئ، في العصر الحديث، وفي نصوص الحداثة بالذات، يجعله المصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبي. وهذا الاهتمام به، والتركيز عليه، جعل بعض النقاد يراهنون على مستقبله، فآيزر يقترح (القارئ الضمني) الذي يمكن تكوينه، وولفغانج يقترح (القارئ المرتقب) الذي يضعه الكاتب في اعتباره، عند الكتابة. وهذا كله إنما يدل على عمق الاهتمام بالقارئ، والرغبة في إعادة تأهيله، لأنه المصدر النهائي للمعنى.

3- نقّاد الوعي (مدرسة جنيف)

مجموعة من النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الأدب باعتباره (حدثاً)، وليس (موضوعاً). وقد رفضوا التمييز بين (الأنواع الأدبية)، وبحثوا عن (الصوت المنفرد) في سلسلة أعمال الكاتب، دون أن يتعاملوا مع أي عمل من هذه الأعمال باعتباره كياناً مستقلاً عما عداه، بل تعاملوا معه على أنه دالّ لا ينفصل عن دوالّ أخرى تجسّد وعي الكاتب. ومن هنا فقد مضوا يبحثون عن نماذج كامنة لهذا الوعي داخل الأدب، عبر كلمات هي عندهم أشبه بنقاط التماس لطاقة يولّدها وعي الأديب.

وإذا كان الأديب تجسيداً للوعي، وفق منظورهم، فإن مهمة الناقد تقترن بالتوحيد بين ذاته وذاتية الوعي الذي تعبّر عنه الكلمات، فيحاول الناقد أن يعيش وعي الكاتب، من جديد، مثلما يحاول أن يشكّله. مع حرصه - أيضاً - على أن يظل محايداً ميتافيزيقياً، لا يرتبط بشيء سوى بتجربة الأدب وحدها، ولا يكشف عن شيء سوى ما يوجد في العمل الأدبي ذاته. وبذلك يصبح الناقد باحثاً عن (الماهيات). مستنداً في هذا إلى ما تعتقده (التأويلية) لدى هوسرل، من أنه يمكن بلوغ (الحقيقة) من خلال التعرّف على الماهيات المتكشفة في الوعي[1].

وقد تميزت أعمال نقاد هذه المدرسة بالعودة إلى (وعي المؤلف)، ورأوا ان (نقد الوعي) يساير كافة المناهج دون أن يرتبط بأي منها، وإن مهمته تتمثل في تتبع (مسار المعنى). وهذا يعني إعطاء المعنى للعمل الأدبي، وللعالم. ذلك أن (الوعي) عند هؤلاء النقاد هو علاقة مكثفة بين الأديب والعالم، وهي علاقة تنطوي على عملية انتقاء خيالي، وتشكيل لعناصر العالم المعاش، على نحو يحوّلها إلى عالم أدبي. وما دامت لغة العالم الأدبي معبّرة، فإنها لا بد أن تجعل من العمل الأدبي حاملاً الأثر الفريد لوعي الكاتب الشخصي. وبقدر ما يظل هذا الوعي (باطناً) أو (محايثاً) في العمل الأدبي فإنه يخضع للتحليل من خلال اللغة المجسدة له. ولهذا يحدّثنا هؤلاء النقاد عن (أصول الوعي) وعن (مضامين الوعي) وعن (الأنماط التجريبية)، و(الأبنية

---

[1] ايف تادييه: نقاد الوعي أو مدرسة جنيف، ترجمة: قاسم المقداد، مجلة (الموقف الأدبي)، العدد 248، عام 1991.

الرمزية)، و(العناصر المتكررة)، و(تصنيف الصور) باعتبارها (دالات) على هذه (الأنماط التجريبية للوعي).

وهكذا وصل (نقاد الوعي) إلى (الوعي بالوعي)، أي وعي الناقد بوعي الكاتب. فالنقد هو اتحاد موضوع بموضوع، أو هو نشاط روحي متبادل. وقد جمعت بين نقّاد الوعي الصداقة، رغم أنهم لم يتفقوا على مفهوم واحد للأدب، ولكنهم شكلوا (حلقة) واحدة ضمّت كلاً من: مارسيل ريمون، وألبير بيغان، وجورج بوليه، وجان روسيه، وجان ستاروبنسكي، وجان بيير ريشار. وقد وضعت عنهم سارة لوال S. Lawal كتاب (نقاد الوعي) عام 1968.

أما (مارسيل ريمون) M. Raymond (1897 - 1984) فهو والمؤسس الحقيقي لمدرسة (جنيف). وقد أعدّ أطروحة دكتوراه عن (تأثير رونسار على الشعر الفرنسي)، ثم نشر (من بودلير إلى السيريالية) عام 1933 وفيه ينطلق من النصوص، من أجل إقامة علاقة بين (الجزء) و(الكلّ)، نافذاً إلى داخل الجسم الكلامي المنظم. ثم وضع (الباروك وعصر النهضة الشعرية) 1955. ونشر أخيراً (الملح والرماد) 1970، وهو سيرة ذاتية تهتم بتاريخ العقل، وبالأساليب الأدبية.

وأما (ألبير بيغان) A. Beguin (1901 - 1957)، فهو أستاذ في جامعة بال Bale (1937-1946)، وصحفي، ومدير مجلة Esprit (1950-1957). وقد وضع كتابه (الروح الرومانسية والحلم) عام 1937، وهو دراسة تتناول الرومانسيين الالمان، كما وضع دراسات عن شارل بيغي، وبلزاك، ونرفال، وباسكال، وبرنانوس. والنقد عنده هو الأدب مضافاً إليه العلم. وعنده أن كل كاتب يعيش (دراما وحيدة) لكنها تنتمي إلى (عائلة روحية). ومن هنا إلحاحه على الحلم واللاوعي، وقد عني بتحليل الأساليب الشعرية والروائية.

وأما (جورج بوليه) G. Paulet، المولود عام 1902، والبلجيكي الأصل، فهو أستاذ في جامعة أدنبره، وبالتيمور 1952، وزيوريخ 1956، ونيس 1968. وقد نشر (نقداً جديداً) يشكل قطيعة مع التاريخ الوضعي والدراسات الأحادية، وذلك في ثمانية عشر كتاباً، منها: دراسات في الزمن الإنساني (1949)، والمسافة الداخلية

(1952)، والوعي النقدي (1971)، والشعر المتفجر (1980)، وهو يرى أن الكاتب يتمتع (بنظام عقلي) ينبغي أن يعثر عليه الناقد، وأن الأدب هو واقع فكر خاص تابع لأي موضوع، وهو يكشف الاستحالة الغريبة التي يوجد فيها.

وأما (جان روسيه) J. Rousset، المولود عام 1910، فهو أستاذ في جامعة (جنيف). ومن مؤلفاته: أدب العصر الباروكي في فرنسا (1954)، والشكل والدلالة (1962)، والداخل والخارج (1968)، ونرجس روائياً (1973)، وأسطورة دونجوان (1978)، والقارئ الحميم (1986)، ويعتمد في نقده على علم الجمال وتاريخ الفن. ثم تبنّى (الموضوعاتية) Thematique والموضوعات المهيمنة: كموضوع الماء والنار والهرب من الموت... إلخ، وحاول تجديد الشكليين الروس، والنقد الموضوعي الأنجلوساكسوني، وركّز على إدراك (الدلالات) من خلال (الأشكال)، واستخلاص التنسيق القادر على كشف (حبكة) النّصّ الأدبي.

وأما (جان ستاروبنسكي) J. Starobinski فيراوح بين الأسلوبية على طريقة شبيتزر، وتحليل عناصر الكون على طريقة غاستون باشلار، والتحليل النفسي على طريقة فرويد. وهو في كتابه (العلاقة النقدية) يرفض النقد - الصدى الذي هو انعكاس للأدب، من أجل تثبيت دعائم منهج نقدي جديد، يعتمد الفهم الشامل للنّصّ الأدبي، ثم تحديد (بنياته)، فذات بانيه، فالمحيط الثقافي الذي أبدعه. وبهذا يقترب من البنيوية في إحدى خطوات بحثه، لينفلت من إسارها بعد ذلك في (التفكير الحر الطليق) الذي يشكل آخر خطوات دراسته.

وقد تابع (التأويلية) من المفكرين المعاصرين: بول ريكور من فرنسا، وهيرش E. D. Hirsch من الولايات المتحدة الأمريكية، وبيتي Betti من إيطاليا. وكلهم يسعى إلى إقامة تأويلية (هرمينوطيقا) موضوعية في تفسير النصوص الأدبية.

أما (بول ريكور) P. Ricoeur الفيلسوف المعاصر الذي ولد عام 1913، وعلّم في جامعات بال، وبرنستون، ولوفان، وتورنتو، وستراسبورغ، والسوربون، ونانتير، ثم تقاعد عام 1970، فقد اهتم إلى جانب مشروعه الفلسفي الكبير (الفلسفة الظاهراتية) الذي حدّد معالمه في مطلع الخمسينيات في (منهج فينومينولوجيا الإرادة

ومهامهـا) 1952، بالظـاهرة الأدبيـة، والألسـنية، والتأويـل، والتفسـيرات الأدبيـة في (رمزيـة الشـر) 1960، و(المجـاز الحـيّ) 1975، و(صـراع التفسـيرات) 1969، و(مـن النّصّ إلى العمل) 1986، و(الذات بوصفها آخر) 1990[1].

وقد اهتم ريكور (باللغة) بوصفها الأداة الأساسية للثقافة، وبما تخفيه هذه اللغة من (رموز) ترد في الحياة اليومية والأساطير والأحلام. وقد ركّز اهتمامه على (تفسير الرموز)، باعتبارها نافذة على المعنى. و(الرمز)، في هذه الحالة، وسيط شفاف ينمّ عما وراءه. وهو يرى أن (الرمز بنية من الدلالات) يدل فيها المعنى الحرفي والأولي المباشر على معنى ثانوي مجازي غير مباشر، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول[2].

والمسوّغ الأساسي للرمزية هو أنها تفتح تعدّد المعاني على التباس الوجود. ويعمل ريكور على ربط مشكلة المعنى المتعدد، في علم الدلالة المعجمي، بمصطلحات سوسير الذي يقول بثلاثة مستويات من التحليل. وينطلق ريكور من النّصّ ليصل، عن طريق الدلالة، إلى علم دلالة بنيوي، وذلك لكي يفسّر، بطريقة ممنهجة، المعاني المتعددة للرمزية القائمة في كل الكلمات وأشكال الخطاب. وبقدر ما تتأصل الرمزية في مضمون اللغة وجوانبها التعبيرية، تغدو هذه الرمزية بمثابة السر الحقيقي للغة. وبهذا فإن اللغة تغدو مفكرة، وهي على أهبة الكلام، لأنها تنتظم في (بنية)، وترتبط (بحدث).

وينظر ريكور إلى (الكلمة) بوصفها الوحدة الأساسية للإشارة. ويبدأ من فكرة همبولت Humboldt التي ترى في اللغة استخداماً محدوداً لوسائل محدودة، ثم يصلها بالتفرقة التي يقيمها بنفنيست Benvenist بين العلامات السيميوطيقية والبنى الدلالية كحوامل للمعاني. ويصل بين كل هذه الأفكار والعملية الإبداعية، لينتهي إلى أن (التعبير المراوغ) من سمات الخطاب، وأنه يقوم على حساب الجوانب التي لم يتمّ التعبير عنها.

---

[1] أنطون مقدسي: الفلسفة تحاور الأدب، مجلة (المعرفة) العدد 350 نوفمبر 1992.

[2] Paul Ricoeur: Existence and Hermeneutics in the Philosophy of Paul Ricoeured. By Charles Reagan and David Steward, Boston 1978, p.98.

وعملية التفسير، عنده، تنصبّ على النّصوص اللغوية، وتقوم على تحليل المعطيات اللغوية للنّصّ، وهو (المعنى الأول) السطحي المباشر، ثم تتعمق إلى الكشف عن مستويات (المعنى الباطني)، وهنا يتقارب ريكور مع البنيوية، ولكنه يفارقها في أن المعنى الثاني عندها يؤخذ من اللغة نفسها، بينما يأخذه ريكور من المرجع الاجتماعي للغة. فإذا كانت البنيوية تفهم اللغة على أساس أنها نظام مغلق من العلاقات لا يدلّ على شيء خارجه، فإن هذا الفهم يجعل اللغة تؤسس عالماً بذاتها، تشير كل وحدة فيه إلى وحدات أخرى داخل النظام نفسه، وفقاً للتفاعل بين التعارضات المؤسسة للنظام، وهذا يعني أن اللغة صارت نظاماً قائماً على الاكتفاء الذاتي للعلاقات الداخلية.

أما ريكور فإنه يرى أن البنيوية قد اقتصرت على اللغة، وليس على الكلام الذي هو حدث لغوي. ولذلك فهو يؤسس نظريته في المعنى على أن الحدث اللغوي يتجلّى في الجملة، وعلى اعتبار أنها كينونة مستقلة، وليست مجموع كلماتها. واللغة لا تتكلم، وإنما الناس يتكلمون، والحدث اللغوي يشير في جانب منه إلى المتكلم، وفي جانب آخر إلى الكلام.

والنّصّ الأدبي، عنده، هو تثبيت للحدث اللغوي. وهو يشير إلى كاتبه، كما يشير إلى الحدث اللغوي، ويحمل في طياته استقلاله من حيث المعنى. وتصبح مهمة المفسّر هي النفاذ إلى عالم النّصّ، وحلّ مستويات المعنى الكامن فيه: الظاهر والباطن، والحرفي والمجازي، والمباشر وغير المباشر.

وهكذا اعتبر ريكور أن مهمة التفسير هي النفاذ إلى مستويات المعنى في النّصّ، بوسائل التحليل اللغوي. وقد رفض التحليل البنيوي القائم على البنية وعلى العلاقات، من أجل تأسيس نظرية في تفسير النّصّ قائمة على المعنى، وشملت اهتماماته معالجة المجاز، والخيال المنتج، والوظيفة التصويرية، والوظيفة الخيالية للصورة. ورأى أن الاستعارة تحفظ الطاقة المبدعة وتنمّيها مع القوة الكاشفة التي يبعثها القصّ، وأن الشعر خطاب غير إشاري منغلق على نفسه،. وأنهما (الشعر، والقصّ) ينطويان على ما هو أكثر من المعنى المزدوج.

الفصل الخامس

مستويات
التحليل التأويلي للأدب

1- تحليل الخطاب الأدبي

(الكلام) خطاب بين متكلم ومتلق. و(الخطاب) هو التوجّه إلى آخر بمرسلة، عبر لغة مخترقة بالمنطوق، أو بالقول المُصاغ، والمتوجّه به إلى مخاطب. وإن اعتبار الخطاب الأدبي (كياناً) أفرزته (علاقات) معيّنة التأمت بموجبها أجزاؤه، أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي هو (بنية ألسنية) تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً. وبذلك يتميّز (الخطاب الأدبي) عن (الخطاب العادي) في أن صياغة الأثر الأدبي هي صياغة مقصودة لذاتها، وأن لغة الأدب تتميّز عن لغة الخطاب النفعي في أنها غاية، وليست وسيلة إبلاغ فحسب. وبذلك يصبح الخطاب الأدبي هو المرجع والمنقول، ويكفّ النّصّ عن أن يقول شيئاً، إثباتاً أو نفياً، ويغدو نفسه قائلاً ومقولاً. ومن هنا يمكن القول، مع تودوروف، إن الحديث (الألسني العادي) هو حديث شفّاف، نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، فهو منفذ بللوري، لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بخلاف (الحديث الأدبي) الذي هو منقطع الشفافية، لأنه «خلق لغة من لغة»، أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيولّد منها لغة جديدة، هي لغة الأثر الفني.

و(تحليل الخطاب الأدبي) يُبنى على (الوحدات) الألسنية التي هي إما أن

تكون جملة، أو أقل، أو أكثر. وإذا كان سوسير F. Saussure قد وضع التعريف العلمي للوحدة اللغوية، وأرسى القواعد الأصولية المعتمدة على الآنية، والتي ولّدت الألسنية البنيوية، فإن بلومفيلد L.Bloomfield قد رفض المنطق الأرسطي والاستبطان في اللغة، واستبعد كل مفهوم مسبق عن الصورة والفكرة والإحساس، من أجل الاعتماد فقط على وصف الوحدات اللغوية، باعتبارها أدوات الاتصال بين الناس. ومن هنا فإن أية مقاربة علمية للنّصّ ينبغي أن تتأسس على اللغة.

وإذا كنا نستبعد (المناهج الخارجية) في نقد الأدب وتحليله، كالمنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والبيئي... إلخ، تلك التي تعتمد علوماً أخرى مساعدة، فمن أجل الاهتمام بـ (المناهج الداخلية) في دراسة الأدب، والمتمثلة في المنهج الأسلوبي، والألسني، والبنيوي، والسيميولوجي... إلخ. مع ملاحظتنا أن في كل منهج من هذه المناهج تيارات واتجاهات عديدة أيضاً، وذلك تبعاً لزاوية الرؤية التي تتحكم ببنية النّصّ، وبوظائفه، وعلاقات عناصره.

(فالتحليل البنيوي الشكلي) مثلاً يكتفي بوصف (البنية) السطحية للنّصّ، وبيان علائق عناصره الفنية، بينما يتجاوز (النقد البنيوي التكويني) هذه الخطوة إلى معالجة بنية العالم الذي عاش فيه الكاتب، في حين يستبطن (النقد السيميائي) الدلالات المميزة في تعبيرات الكاتب...

وإذا كانت مراحل علم التأويل الثلاث تتمثل في: الفهم، والتفسير، والتطبيق، فإن (الفهم) يتضمن بداية التفسير. و(التفسير) هو الشكل الظاهر للفهم. ومع ذلك فإن هذه التسميات الثلاث تتداخل فيما بينها. ومن الضروري تحديد كل تسمية منها بدقة: (فالشرح) يتعلّق (باللفظ) الذي يؤخذ بعيداً عن سياقه، وبتفكيك (الصورة المجازية) التي خرجت عن مقتضى ما تمّ التواضع عليه من مألوف الكلام، كما في قولنا (رأيت أسداً)، وأنا أعني رجلاً شبيهاً بالأسد في الشجاعة والقوة. ويقوم (الشرح) هنا بمهمة تفكيك صورة المجاز. ومن هنا فإن (الشرح) يتسم بالتعليمية، ولكنه لا يضيف إلى النّصّ الإبداعي شيئاً جديداً.

وإذا كان (الشرح) يقوم على (اللفظة) والعبارة (أو التركيب)، فإن (التفسير)

يقوم على (المعنى). وقد ارتبط، منذ القديم، بالنّصّ القرآني. وفي تراثنا نوعان من (التفسير): التفسير بالمأثور، ويهدف إلى الوصول إلى معنى النّصّ عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النّصّ. والتفسير بالرأي ويبدأ بالموقف الراهن، ويشمل تفسير الفلاسفة والمعتزلة والمتصوفة والشيعة.

والواقع إن (التفسير الأدبي) يعتمد على (فهم) النّصّ، و(وصفه)، في (بنيته) اللغوية، و(وظائف) عناصره الفنية، و(علاقته) الاجتماعية والتاريخية...

وهكذا يبدو (التفسير) إعادة إنتاج للنّصّ، بشكل ما، من قبل (القارئ - الناقد). فالمفسّر عندما يحاول تفكيك النّصّ، فإنه لا بد أن يعيد تركيبه. من جديد، من أجل فهمه، وبالتالي فإن (إعادة البناء) هذه هي (إبداعه) من جديد. وهذا الإبداع الثاني من قبل القارئ أو الناقد لا يقل عمقاً عن الإبداع الأول من قبل الأديب.

ويستخدم (المنهج التفسيري) في النقد، في كشف (قصد) الكاتب، وذلك عن طريق إزالة الغموض الذي يلفّ العمل الأدبي وبعض أجزائه، فالتفسير هنا ضروري، من أجل الوصول إلى المعنى المستتر وراء (الظهورات) الأدبية. وهذا يعني أنه قد يكون للعمل الأدبي أكثر من معنى، أو أن معانيه (تتبدّل) و(تتغيّر) تبعاً للعصر الذي تُقرأ فيه، فقد يجد فيها قرّاء العصر ما يهمهم من قضايا ومشكلات غير الذي يجده قرّاء عصر آخر. وأوضح مثال على تعدد مستويات القراءة هو تفسير القرآن الكريم، فهناك: التفسير بالمأثور، والتفسير بالرأي، والتفسير الظاهري، والتفسير الباطني، والتفسير الصوفي، والتفسير بحسب النّصّ... وكل هذه التفسيرات تحظى بالرضى والقبول، رغم ميل بعضهم إلى هذا التفسير أو ذاك.

وكذلك الأدب: تتعدد مناهج تفسيره. فهناك المناهج التي تعتمد على العلوم الإنسانية في تفسير الأدب (من مثل: علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، وحتى الجغرافية). وهنالك المناهج النقدية التي تهتم بالنّصّ الأدبي وحده، فتحلل ألفاظه، وتراكيبه، وصوره، وبنيته، ودلالاته، وعلاقات عناصره الفنية ببعضها بعضاً (من مثل المنهج الألسني، والأسلوبي، والبنيوي، والسيميائي... إلخ). وكل هذه المناهج مشروعة، بما تقدمه من براهين، وبما تضيؤه من زوايا في البنية الأدبية.

وأما (التأويل) فتختلف فيه وجهات النظر، لأنه ينطلق من النّصّ باتجاه العالم. إنه - حسب بول ريكور - تكملة للنّصّ داخل كلام فعلي حي، وهو الذي يشكل الوجهة الحقيقية لفعل القراءة، لأنها هي التي تكشف الطبيعة الحقيقية للتعليق الذي يمسّ حركة النّصّ باتجاه الدلالة، ولن تكون القراءة (التأويلية) ممكنة ما لم يظهر أن النّصّ ينتظر قراءة ما ويستوجبها. وإذا كانت القراءة ممكنة فلأن النّصّ ليس مغلقاً على ذاته، بل هو (مفتوح) على شيء آخر. فأن نقرأ نصّاً يعني أن ننتج (خطاباً جديداً)، وأن نربطه بالنّصّ المقروء. وهذا الارتباط بين الخطاب والقارئ يكشف قدرة الخطاب والقارئ على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد، وهي التي تعطيه خاصيته المفتوحة على الدوام[1].

وهكذا نجد التأويل يحتفظ بخاصية الامتلاك: امتلاك فهم متجدد للنّصّ والذات المؤولة. ويجد تأويل النّصّ اكتماله داخل تأويل الذات المؤولة لذاتها. وفهم الذات يمر عبر فهم رموز الثقافة التي تتوثق بالذات داخلها وتتكوّن. وفهم النّصّ ليس غاية بحد ذاته، بل يتوسط علاقة الذات بذاتها. وتأمل الذات لذاتها لن يتحقق دون وساطة الرموز والعلامات والآثار الثقافية المكتوبة.

وفي حين يكتسب (التفسير)، بانبثاقه عن اللسانيات وعن السيميولوجيا، قوة عوض استعارته من علوم الطبيعة. هي قوة المعنى الواحد فقط، أي العلاقات الداخلية، أو البنية الخاصة، فإن (المعنى) يمتلك في (التأويل)، دلالة أكبر، ويصبح إنجازاً داخل الخطاب الخاص بالذات القارئة.

هكذا يبدو (التفسير) تحليلاً بنيوياً أفقياً. في حين يصبح (التأويل) تعدداً في القراءات، وعمقاً عمودياً.

وهكذا يضع النّصّ أمامنا إمكانيتين:

1- معاملته كنصّ مستقل مغلق.

2- معاملته كنصّ مفتوح متعدد التأويلات.

---

(1) بول ريكو: الهرمينوطيقا، (1970)، ص 46.

في الحالة الأولى نفسّر النّصّ بوساطة دراسة علاقاته الداخلية، وبناه الخاصة. وهذا ما قام به المنهج البنيوي الشكلي. وفي الحالة الثانية نزيح انغلاق النّصّ، ونعيده إلى قلب التواصل الحي، فنؤوله باتجاه الآخرين والعالم. وهذا ما فعلته المناهج التي قامت على العلوم المساعدة من مثل: المنهج الاجتماعي، والنفسي، والتاريخي، والبيئي، والتأويلي...

والواقع إن التحليل البنيوي بدأه شتراوس عندما حلل الأسطورة إلى وحدات (mytheme) كما فعل اللسانيون عندما حللوا اللغة إلى وحدات (فونيم)، و(مورفيم)، باعتبارها الوحدات الصغرى في الألسنية، فمارس عمل المحلل الألسني، واعتبر (الميثيم) ليس مجرد جملة من جمل الأسطورة، وإنما هو وظيفة، تتحدد بوساطة المنهج الاستبدالي، وتتحلّ داخل قيمتها التعارضية في علاقتها مع غيرها، مشكلة - بذلك - حزمة من العلاقات، وهي - بهذا التركيب - تكتسب وظيفتها الدالة، ومغزاها الفلسفي والوجودي. ففي تحليله لأسطورة (أوديب) يقسم شتراوس الأسطورة، استناداً، إلى هذا المنهج، إلى أربعة حقول: يضع في الحقل الأول كل الجمل التي تتحدث عن علاقة القرابة المبالغ في تقويمها (زواج أوديب من جوكاست أمه، دفن أنتيغونا لأخيها بولينيس رغم التحريم)، ووضع في الحقل الثاني العلاقة نفسها، ولكنها متميزة بصفات مضادة، هي علاقة القرابة المنتقص من قيمتها (مثال قتل أوديب لأبيه لايوس، وقتل ايتيوقل لأخيه بولينيس). وفي الحقل الثالث وضع الكائنات المخيفة، وفي الحقل الرابع جمع كل الأسماء التي يصعب عليها المشي (أعرج، منحرف، ذو القدم المتورمة).

ومثل هذا التحيل البنيوي نجده - أيضاً - لدى الشكلانيين الروس (بروب Propp)، والبنيويين الشكليين الفرنسيين أمثال: رولان بارت R. Barthes وغريماس Greimas. حيث نجد لديهم المسلمات التي قال بها شتراوس، والتي تقضي بأن الوحدات التي تأتي في مستوى أعلى من الجملة تمتلك التركيب نفسه الذي تمتلكه الوحدات التي تأتي في مستوى أدنى من الجملة. كما أن معنى الحكاية يكمن في التنظيم الداخلي لعناصرها، أي في قدرة الكلّ على إدماج مجموع الوحدات الجزئية

التي تتدرج فيه. وبالمقابل فإن معنى عنصر ما من عناصر ذلك الكل يكمن في قدرته على الدخول في علاقة ما مع باقي العناصر الأخرى، ومع التركيب الكلي للنتاج. وهذه المسلمات كلها تحدد انطلاق الحكاية. وبذلك تكون مهمة التحليل هي ممارسة عملية تقطيع وحدات الحكاية. وهذا هو الطابع الأفقي للتحليل. ثم تأتي، بعد ذلك، عملية بناء مختلف المستويات التي تتدرج فيها الأجزاء داخل التركيب (الكلي)، وذلك هو الطابع التراتبي العمودي للتحليل[1].

أما (النقد التأويلي) الذي تأثر بالفلسفة (الظاهراتية) الألمانية، وعلى الخصوص لدى هوسرل، وشلايير ماخر، وهيدجر، وغادامر... إلخ، وأحدث في أوروبا تأثيراً أوسع مدى من النقد الأدبي الوجودي الذي تلاه، فيعتمد على (الوجود) الخاص بالعمل الأدبي، كما يفهمه (الظاهراتيون). وقد تبنّى هذا المنهج النقدي عدد كبير من النقاد والباحثين أمثال: جان بيير ريشار، وجان ستاروبنسكي، وجان روسيه، واميل استيجر، وجورج بوليه، وغاستون باشلار (في مرحلته الأخيرة)، ورولان بارت (في أعماله الأولى)، وميكيل دوفرين، وورومان انجاردن، ونقاد مدرسة الوعي، وبول ريكور، وغيرهم كثير...

2- خطوات التحليل (التأويلي) للأدب

يولي (التأويليون) الإدراك المباشر الحاصل عن طريق الحواس المقام الأول، ولكنهم لا يكتفون بالإدارك المباشر، بل يتجاوزونه إلى (تداعي الإحساسات) المختلفة: فاللون الأحمر يوحي عندهم بالعنف، واللون الأخضر يوحي بالهدوء والراحة. وكل شيء يدعو إلى شيء آخر.

وبهذا تصبح نظرية التأويل (الهرمينوطيقا) هي نظرية القواعد التي تحكم التأويل، وتبدأ من المعنى الظاهر للنّصّ (أو المعاني الأولى عند الجرجاني)، لتنتهي إلى المعنى الباطن (أو الضمني، أو الكامن، أو المعاني الثواني عند الجرجاني). ففي قولنا مثلاً: (عضّ فلان على أصبعه)، فإن لهذه الجملة صورتين:

---

[1] بول ريكو، الهرمينوطيقا، (1970)، ص 46.

1- الصورة الأولى مباشرة، سطحية، مبنية من صوت ودلالة.

2- الصورة الثانية ضمنية، عميقة، تكمن خلف الصورة الأولى، وتعني الإحساس بالندم.

ويؤكد (بيرس) C. S. Peirce إن (التأويلية) هي الدراسة التي تميز (طبقات) عديدة من الظواهر، وتصف خصائص كل طبقة منها. كما يحلل انجاردين بنية (الغموض) في النّصّ الأدبي، فيعدّ العمل الأدبي قصدياً، غير محدد، ولا مستقلاً بنفسه، ولكنه يعتمد على سلوكية واعية. وإن النّصّ الأدبي ذو طبقات أربع، تؤثر كل واحدة في الأخرى: الطبقة الأولى وتضمّ المواد الأولية للأديب، حيث (المستوى الصوتي) الذي يساهم في التأثيرات الجمالية، من وزن وقافية... والطبقة الثانية تضم (وحدات المعنى) من ألفاظ وتراكيب. والطبقة الثالثة تتكون من أهداف الرسالة، أو المقصدية. والطبقة الرابعة تتألف من الرموز، وفيها يكمن الغموض.

أما (الناقد) الأمريكي هيرش E. D. Hirsch فيفرق بين المعنى والمغزى، فيرى أن معنى النّصّ الأدبي ثابت، بينما المغزى يختلف. وأن غاية النقد الأدبي هي الوصول إلى (مغزى) النّصّ الأدبي.

ومن هنا يمكن تحديد خطوات التحليل التأويلي للأدب في:

1- فحص العمل الأدبي بوصفه (رمزاً للحقيقة)، حيث يتضمن منهج هوسرل التأويلي تحذيرين: الأول يُقصد به ضمان عدم تعرّض دراسة الظاهرة للخطر من قبل اعتبارات خارجية أو مقتضيات غير قابلة للتحقيق. وهذا ما يجعل الدارس يخصص بحثه لمعالجة البناء الأدبي. والتحذير الثاني هو استبعاد أي اعتبار خاص بظاهرة واحدة فقط بين عدة ظواهر.

وبتطبيق هذا المنهج النقدي (التأويلي) يمكن تصفية النقد من التحيّز الشخصي، حيث يدرس الناقد الشخوص، والموضوع، والحبكة.. وما إلى ذلك ثم عناصر بنية العمل الأدبي.

2- فحص العمل الأدبي بوصفه (رمزاً للأنماط التجريبية) في وعي المؤلف، حيث يدرس الناقد عملاً أدبياً ما، من أجل بيان مجموعة الأنماط التجريبية،

واعتبارها البناء الأساسي. وهو يتوقع أن تكون هذه الأنماط متداخلة فيما بينها في شبكة عضوية مسؤولة عن وحدة العمل الأدبي.

ويتحرك (التفسير التأويلي) من العمل الفردي إلى المؤلفات الكاملة عن طريق (دائرة تأويلية). وبما أنه يحدد البناء الأساسي في كل عمل أدبي، ويكتشف بعض أنماطه التجريبية، فإن ما يتكرر من أنماط في أعمال أو مؤلفات عديدة هو (نسق من الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف). وما (الحلقة التأويلية) سوى حركة الذهاب والإياب في دراسة الناقد للأنماط التجريبية في قصيدة ما مثلاً، ثم في ديوان شعري، ثم في مجموع نتاج الشاعر.

ولكن كيف يمكن للناقد (التأويلي) أن يصل إلى شبكة النماذج التجريبية؟ هنالك ثلاثة طرق:

- البحث عن أنماط تجريبية خاصة بالأحوال والصيغ.
- تجسيد مضامين الوعي في النمط التجريبي.
- دراسة اللغة.

ولدى تطبيق جان بيير ريشارد لهذا المنهج في كتابه (الأدب والإحساس)، وجد أن الماء، كرمز للنمط التجريبي في خيال ستاندال، يمثل ميول الانطواء والتهويم، وأن المياه المجازية هي رمز للحقيقة والعالم. كما استخرج جورج بوليه، في كتابه (دراسات عن الزمن الإنساني) نمطاً تجريبياً منتقى يوازن بين (الحركة نحو المستقبل)، و(الدفع الفيزيائي إلى الأمام).

والواقع إن البحث عن (الأنماط التجريبية) إنما يتمّ عبر التصنيف، عن طريق علاقة المحتوى بالمقولات (العالم، والأحداث، النفس، الغير). وقد بحث إميل استيجر (العالَم) عند برنتانو، وكيلر. وتناول بول بروتكورب (العالَم) وقد ولدته تجارب الماء والهواء والتراب والنار...

أما دراسة اللغة فتتم عن طريق بحث الملامح الأسلوبية والنحوية. ومثال ذلك مقال جان بول سارتر عن جون دوس باسوس حيث ناقش الدلالة المعنوية للزمن عند باسوس، والملامح الصرفية (المورفولوجية) التي رآها معبّرة عن هذا المعنى،

واكتشف في تلك الملامح رمزاً للنمط التجريبي، كما بحث شتراوس، وجاكوبسون، الانتقال من الملامح الصرفية إلى السيمياء...

ومع أن النقاد التأويليين يعترفون بحضور ذاتية المؤلف، إلا أنهم يحذرون من الشغف بالسيرة الذاتية له، ويركزون على المنظورات التي يقدم العمل الأدبي أشياءه فيها. ويتم اختبارها قصداً من قبل المؤلف، كمنظورات الزمان، والمكان، وأسلوب الأشخاص، والأحداث، والأجواء ...إلخ.

ولما كان للمؤلف بعض الأهمية فإن النقد التأويلي تحدث عن الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف، بوصفها حاضرة بالفعل، وذات فاعلية في العمل الأدبي. مركزاً على الدور الفريد الخاص (بنفس) المؤلف أثناء اندماجها في العالم. وهكذا يتمّ الاعتراف بالمؤلف، في عمله، من خلال النمط المخصص للتجربة، واستخدام الاستعارات المنهجية من علم النفس، كما نجد لدى جان بيير ريشار.

والواقع أن هنالك اتجاهين في النقد التأويلي: اتجاه يؤثر الاهتمام (بنفس) المؤلف، وآخر يرفض هذا الاهتمام بحجة أنه يجنح نحو علم النفس.

و(الأنماط التجريبية) تعدّ الأساس لكل مشروعات المؤلف الإبداعية، لأنها تزوّد العمل الأدبي (بالوحدة) الخاصة، وبأسلوب الحياة (الشخصي)، وهي التي تبين الوسائل التي تجعل (وعي) المؤلف و(شعوره) حاضرين في عمله الأدبي. فهي متضمّنة في العمل الأدبي، ويمكن اكتشافها عن طريق التفحّص الظاهراتي.

و(الأنماط التجريبية) ثابتة، وقد تكون متغيرة، حسب تغيّر وعي المبدع. وسواء كان هذا التغير نحو الأفضل أو نحو الأسوأ، فإنه يعدّ نقطة تحول في حياة المبدع، ذلك أن (الأنماط التجريبية) هي السبب الحقيقي في (الوحدة) داخل (الشخص) الإنساني، وداخل (إبداعه) الأدبي، وتجسيداته اللغوية الخاصة. أي داخل (البناء) الأدبي. والوحدة المعنيّة هنا هي (الوحدة العضوية)، أو (الكلّ) الماثل في العلاقات بين الأجزاء. (قد تكون هذه العلاقات علاقات تماثل، أو تقابل...). وتمثل هذه العلاقات العامل الذي يوحّد بين كل الأعمال الأدبية الخاصة بالمؤلف. ولما كانت (الأنماط التجريبية) الكامنة هي (الوجود) الخاص للعمل الأدبي، فإن مهمة الناقد التأويلي أن يقوم بعرضها، وتقييمها جمالياً، على الرغم من أنها ليست مهمته الوحيدة.

3- وأما (مستوى الوعي) في العمل الأدبي فيشمل البحث فيه بيان أحوال وعي المؤلف، وبيان مضامين هذا الوعي. والمؤلف وحده هو الذي يمكنه أن يعطينا القيم الخاصة بوعيه. ونعني بالوعي هنا (الإحالة المتبادلة) بين النفس والعالم الخارجي. ومحتويات الوعي هي دقائق النفس والعالم منطوية في العلاقة المتضمنة (الذات) و(الموضوع).

أما بيان (أحوال الوعي) ومحتوياته فتشمل: المعرفة، والانفعال، والإدراك، والذاكرة، والمكان، والزمان، والخيال، والعالم، والأحداث، واللغة، والتجربة...إلخ

والواقع إن (التجربة المتجسدة) في اللغة الشعرية تمثل كل أحوال الوعي. فإذا كانت التجربة المتجسدة سمعية، فإن المشاركات الأخرى الانفعالية والمعرفية... إلخ تكون سمعية كذلك، ويكون تجسيدها الأساسي في الإيقاع والقيم الصوتية، كما يكون في اللغة الرمزية، والملامح الأسلوبية، وأنواع الدلالات (السيميائية).

3- مستويات التحليل التأويلي للأدب

ليس (النّصّ) الأدبي محسوساً كالتمثال فحسب، ولا ذهنياً تجريدياً كالمثلث، ولا نفسياً كتجربة الألم ومعاناته. وإنما هو (نظام) يجمع عناصر خبرة فردية وجماعية. ومن هنا أخذ (النقد التأويلي) أفكار ومبادئ (الفكر التأويلي)، وطبّق بعض مقولات (الفلسفة الظاهراتية) في النقد الأدبي. ويتجلّى ذلك في أعمال نقّاد من مثل: (انجاردن) في كتابه: العمل الأدبي الفني (1931)، وميكيل دوفروين في كتابه: ظاهرية التجربة الجمالية (1953)، وغيرهما...

وعلى العموم فإن (المنهج التأويلي) في النقد الأدبي يعدّ الوعي الإنساني علاقة مكثّفة بين النفس والعالَم. وهو يمثل العالم المعيش، وشبكة من التجارب الشخصية التي يحوّلها المؤلف إلى بناء أدبي يجسّده من خلال اللغة.

والعمل الأدبي، في (النقد التأويلي) يتألف من خمسة مستويات متمايزة، ولكنها متّحدة، فنياً وجمالياً. وهي[1]:

---

[1] انظر كتابنا: التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1994.

1- المستوى البصري: ويتجلّى في رسم الخطوط، والحروف، والعبارات، والألوان، والنبر البصري، ومسلسلات الجمل...

2- المستوى الصوتي، ويتجلّى في الأصوات، والنبر، والوزن، والإيقاع، والقافية...

3- المستوى السطحي: ويتجلّى في البنية المعجمية (النحوي، والتركيبية)، من حيث تمييز الأساليب الأدبية، وتحليل الصور البلاغية...

4- المستوى الدلالي، وهو الإدراك المباشر الحاصل عن طريق الحواس. وهنا يستعمل (التحليل التأويلي) قراءتين: قراءة ظاهرية تشرح البنى التركيبية والمعجمية والمعنوية، وتأخذ القارئ في طريق مستقيم إلى نهاية القصيدة، فيدرك معناها المباشر. وقراءة باطنية في تحليل المستوى الدلالي، ومغزى العمل الأدبي.

5- المستوى الجذري، وفيه يؤدي (التأويل الباطني) إلى إدراك دلالة القصيدة، وتجاوز الفهم الأولي للقصيدة إلى عمق التجربة الأدبية والمجتمعية...

وسنعرض، في الفصول التالية، كل مستوى من هذه المستويات.

الفصل السادس

تحليل البنية الصوتية للنّصّ الأدبي

1- الفونولوجيا

لعل الشكليين الروس هم أول من اهتم (بالمنهج المورفولوجي) الذي يعبّر عن حركتهم التي اهتمت (بوجود) الأدب، لا بأصله، والتي ميزت بين الكلام (العادي) و(الأدب). وقالت إن للأدب خصوصيته، وعرّفته بأنه (لغة) تتمحور على مادتها اللغوية...

وإذا كان الكلام (العادي) يتوخّى الإبلاغ أو التوصيل، فإن الخطاب (الأدبي) يتغيّا (الكلام) نفسه، وجذب الانتباه إلى نسيجه ومكوناته. ولذلك حاول الشكليون الروس وضع (علم للأدب) يستند إلى علم اللغة العام. وبذلوا جهودهم لاكتشاف القوانين الداخلية التي تحكم الأثر الأدبي، واهتموا بعلاقة الأدب باللغة، وعدّوا الأدب (نظاماً للعلاقات). وقالوا باستقلاليته، وبالتالي فإن الدراسات الأدبية ينبغي أن تبتعد عن المؤثرات الاجتماعية. ومن هنا اتهام الشكلية بالهروب، لأنها لا ترى في وظيفة الأدب نفعاً.

وقد اعتبر الشكليون (البيت) الشعري وحدة ايقاعية، والشعر (عنف منظم) يُرتكب بحق اللغة اليومية. وأحلّوا تحليل (البناء) الأدبي محلّ الاهتمام النقدي التقليدي الذي يعتمد المؤثرات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية... إلخ.

وركزوا على (العلاقات) الداخلية التي تسود الأثر الفني. ومن هنا تركّزت معظم أبحاثهم على (اللغة) والأبحاث (الفيلولوجية)، واستأثرت (الصوتيات) بمعظم جهودهم، فاعتبروا دراستها هي دراسة المستوى الأول من نسيج العمل الأدبي المتعدد المستويات.

وهكذا استنبطوا مقولتي (الشكل الخارجي)، و(الشكل الداخلي). فالأول هو مجموعة الوسائل التي يمكن بوساطتها إبداع نسيج لغوي يخضع في تكوينه وتنظيمه لمقتضيات الشكل الداخلي. ومن هذه الوسائل ما هو صوتي (من مثل القافية، والجناس)، ومنها ما هو عروضي (يرجع إلى الوزن الشعري)، ومنها ما يتعلق بالتراكيب والصياغة... إلخ. وأما (الشكل الداخلي) للأدب فهو نظام الصور الفنية الصادرة عن طاقة التخيّل (من مثل التشبيهات، والاستعارات، والكنايات، والمجازات). وقد توصلوا إلى أن اللغة الشعرية ليست لغة صور فحسب، وأن (أصوات) الشعر ليست فقط عناصر لهارمونية خارجية، وأن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها في ذاتها معنى مستقلاً، وإن (جوهر) الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى، بل يعيش، كذلك، بوساطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، فإلى جوار الوزن هنالك (الإيقاع) الذي هو قابل للمعاينة أيضاً.

وقد وضع العالم الروسي نيقولا تروبتسكوي (1890-1938) كتابه: مبادئ الفونولوجيا (1939) الذي جعله المؤسس الحقيقي للفونولوجيا. وقد حدّد فيه غاية الفونولوجيا في مبادئ أربعة هي:

1- لا يهتم (علم الأصوات) بدراسة الظواهر اللغوية (الشعورية). بل بدراسة البنية (اللاشعورية).

2- لا يدرس علم الأصوات (التعريفات)، بل يدرس (العلاقات) القائمة بين التعريفات والألفاظ.

3- ترى الفونولوجيا أن (العلاقات) الضرورية تؤلف (نسقاً) صارماً محكماً.

4- لا يسير هذا العلم على نهج تجريبي، بل على نهج منطقي استنباطي، مما يسمح له بالوصول إلى (قوانين عامة) عن طريق الاستنتاج والاستقراء.

2- المستوى الصوتي في الشعر العربي

علم الأصوات يدرس (الدّوال) في أصوات الكلام. و(الصوت) وسيلة تعبيرية وإيضاحية. وهو (علامة) مزدوجة، تتألف من اتحاد الصورة الصوتية (الدّال) بالتمثل الذهني (المدلول). ومن هنا تشبيه سوسير اللغة بأنها (ورقة ذات وجهين): الوجه الأول فيها هو (الدّال). والوجه الثاني هو (المدلول). ولا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها.

وقد أولى اللغويون العرب القدامى (الحرف) قيمة تعبيرية، فأشار ابن جنّي، في كتابه (الخصائص 46/1) إلى أن «أصل اللغات كلها إنما هو الأصوات المسموعات كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء». وقد جاء بأمثلة للبرهنة على الترابط الموجود بين الألفاظ ومدلولاتها، فقال: «توهموا في صوت الجندب استطالة وتقطيعاً ومدّاً، فقالوا: صرّ، صرصر...». وهذا يعني أن أصوات اللغة إنما هي (محاكاة) لأصوات الطبيعة...

كما أولى الشعراء العرب إنشاد الشعر عنايتهم، فاتخذ من لم يُجِدْه منهم (منشداً) ينشد شعره. بالإضافة إلى الرواة. واشتهر كثير من الشعراء المعاصرين بإجادة الإلقاء، لاسيما والشعر المنبري يساعد على التواصل الجماهيري.

والإنشاد على نوعين: تعبيري يموّج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة. وغير تعبيري يظل فيه الصوت على وتيرة واحدة، فلا يختلف جهراً وهمساً، ومدّاً وقصراً، وارتفاعاً وانخفاضاً.

وفي الشعر العربي يمكن دراسة (المستوى الصوتي) من خلال ثلاثة أمور: الوزن، والإيقاع، والقافية. أما الوزن فقد كان أحد العناصر الأساسية في تحديد مفهوم الشعر عند العرب، فقدامة ابن جعفر يعرّف الشعر بأنه «الكلام، الموزون، المقفّى، الدال على معنى». وابن رشيق يؤكد هذه العناصر الأربعة في تعريفه للشعر. ومثلهما فعل حازم القرطاجني...

ثم مضى النقاد العرب في تناول الوزن، فبعضهم تناوله من حيث قياسه، فعرّفه الفارابي وحازم بزمان النطق، واكتفى الباقلاني بالإشارة إلى تساوي

أجزائه، وعرّفه ابن سينا بالعدد الإيقاعي، وبعضهم تناوله من حيث أهميته: فعدّه الفارابي قوام الشعر الأصغر، وجعله حازم من قوامه، واعتبره ابن رشيق أعظم أركان الشعر، ورآه التوحيدي ميزة الشعر من النثر[1].

وقد استنبط الخليل بن أحمد الفراهيدي أوزان الشعر، من الشعر العربي، فوجدها خمسة عشر وزناً، ثم جاء تلميذه الأخفش، فأضاف إليها وزناً آخر هو (المتدارك).

والواقع إن هذه الأوزان الستة عشر تكاد تشمل الشعر العربي الذي وصل إلينا جميعه. وهي القانون الوزني الأساسي له، مع تفاوت في نسبة شيوع هذه الأوزان في الشعر العربي، حيث تبلغ نسبة شيوع البحر الطويل ثلث أشعار العرب، يليه الكامل، فالبسيط.

وقد ربط حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) الأوزان بالمعاني، فرأى أن الأعاريض الفخمة تصلح للجدّ والفخر: «فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة».

وبدخول الشعر مرحلة القراءة الصامتة أصبح متعة للعين، بعد أن كان متعة للأذن. وإذا كانت الأذن تفرض جمالياتها الخاصة من تطريب وتنغيم وخطابية، فإن العين أصبحت تفرض - أيضاً - جمالياتها الجديدة، من تجاوب مع انفعالات الشاعر ومع الموجات المنبعثة من الكلمات المسموعة في حالة الإنشاد، والتي تلتقط حواسنا ذبذباتها، ليست وحدها التي تنظم مشاعرنا فنعجب بالشعر، وإنما إدراك أجسامنا لهذه النغمات يجعلنا نتجاوب معها، ونشارك في خلق الجو الشعري ولاسيما إذا كان التوصيل جيداً.

لقد تجاوزنا، في شعرنا، مرحلة ربابة الراعي، بإيقاعها البدائي البسيط، إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل، وانتهت في حياتنا مرحلة القصيدة العصماء،

---

[1] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة - بيروت 1981، ص35.

بأبياتها المائة، تجلد أعصابنا بقواف نحاسية مرصوصة كأسنان المشط، نعرفها قبل أن نعرفها. بينما أصبح الشعر العربي المعاصر يُسمع بالعين، أي أنه موسيقا مقروءة. وهذا دليل آخر على دخوله مرحلة التحضر، كما يرى نزار قباني.

لقد كانت القصيدة التقليدية منبرية، وسيلة الاتصال فيها الأذن. وما يروع الأذن ويطربها إنما هو الأصوات الجهيرة الفخمة. وقد ساعدت الخلفية الاجتماعية في تدعيم هذه التقنية الجمالية، فكان الشاعر القديم ممثلاً لقومه، ومحامياً عنهم. ولكن شيوع الطباعة والصحافة في العصر الحديث نقل القصيدة إلى شعر القراءة. واستلزم هذا الانتقال تدمير البنيات الجمالية القديمة، وإحلال بنيات جمالية جديدة نابعة من النّصّ الشعري لا من خارجه. وبعد أن كانت القصيدة التقليدية عيداً من أعياد الحِسّ والجسد، أصبحت القصيدة الجديدة عيداً من أعياد العقل والفكر، لأنها الصوت المنفرد الذي يحاور متلقياً واحداً، ويرغب منه المشاركة في عمليتي التلقي والإبداع.

لقد أحس الشاعر المعاصر بوطأة الموسيقا الشعرية التقليدية، ذات القوالب المسبقة الصنع على مشاعره، وشعر بحاجته إلى التعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند القوالب الموسيقية القديمة. لكن استقرار تلك الجماليات في ضمائر الشعراء، لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدي وما نظموا، حال دون الخروج على تلك القوالب، حتى أوائل الخمسينيات من هذا القرن حيث كانت محاولة رواد الحداثة في الخروج من الإطار الموسيقي للقصيدة التقليدية، إلى إطار موسيقي جديد. ليس تطويراً للقديم ولا تعديلاً فيه، وإنما هو تجديد جذري بعيد عن تلك «الإصلاحات» الشعرية.

ولقد وجد شعراء الحداثة أنفسهم أمام طريقين: فهم إما أن يتابعوا شعراء الكلاسيكية والرومانسية. وهذا لن يتيح لهم التعبير الحقيقي عن مشاعرهم، ما دام الشكل الجاهز والإطار الموروث معدّ سلفاً أمام الشاعر الذي تشتعل أعماقه بحرائق المعاناة اليومية. وإما أن يفعلوا كما فعلت المدرسة الرومانسية، فينظموا (الشعر المرسل)، أو (المنطلق). ولكنهم لم يتبعوا هذا ولا ذاك. وإنما شقّوا لأنفسهم طريقاً جديدة، تميّزوا فيها بجرأة المغامرة، مستفيدين من الجهود التطويرية

للمدارس الشعرية السابقة، من رومانسية ورمزية، تلك الجهود التي تراكمت، حتى تحوّل كمّها، لدى شعراء الحداثة، إلى كيف جديد، ومن الشعر الغربي الحديث، والتفاعل معه. وبهذا اعتمدت الحداثة الشعرية العربية على مصدري (الأصالة) و(المعاصرة).

لقد انطلق شعراء الحداثة من قيد الأوزان الشعرية إلى آفاق أكثر رحابة وخصباً، وحلّوا الإشكال المتمثل في: كيف يجعل الشاعر قصيدته الجديدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة، دون أن يُلغي الوزن والقافية؟

وكان الحلّ هو تحطيم (البيت) الشعري كوحدة موسيقية تفرض على النفس حركة في اتجاه محدد، غالباً ما يخالف حركة النفس والشعور، والاعتماد على (التفعيلة) كوحدة إيقاعية أساسية تتيح للشاعر أن يتحرك نفسياً وموسيقياً، وفق تموجات نفسه وشعوره. وقد تكون هذه الحركة سريعة ما يلبث عندها أن ينتهي السطر الشعري، وقد تكون متماوجة يمتدّ فيها السطر الشعري إلى غايتها. لقد خلق الشاعر نوعاً من التوافق والانسجام بينه وبين العالم الخارجي عن طريق هذا «التوقيع» الموسيقي الذي يتأثر به القارئ، لأنه يهيئ له حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم. ونسّق الوجود الخارجي وفقاً لمشاعره ووجدانه. وهو موقف فني يتعارض مع الفلسفة الجمالية للفن القديم التي تقول بتنسيق الوجود الداخلي وفقاً للوجود الخارجي.

وهكذا فإن الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، وإنما عدّل فيهما، ليحقق انسجام القصيدة والمشاعر. واختار الوزن المعبّر عن حركة المشاعر، فصار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً، وفق حركة الشعور والنفس، موجداً بذلك القيم الجمالية النابعة من طبيعة الشعر الجديد لا من قوالب جاهزة تحدّ من انفعال الفنان وتقولبه على صورتها المسبقة.

أما الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في السطر الشعري فلم يجدوا له ضرورة، فأعطوا لأنفسهم الحق في أن يستخدموا من التفعيلات ما يجدون أنفسهم في حاجة إليه. فقد يمتدّ السطر الشعري حتى يصل إلى عشر تفعيلات. وقد يُكتفى

فيـه بتفعيلـة واحـدة، أو حتـى بجـزء مـن تفعيلـة. وأصبـح الخـروج علـى نظـام البيـت مشروعاً ما دام النظام الأساسي والضروري قائماً. وهو نظام التفعيلة[1].

وأمـا القافيـة فهـي عـدة أصـوات تتكـرر في أواخـر الأشـطر أو الأبيـات مـن القصيدة. وهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة.

ويجـب أن يشـترك في كـل قـوافي القصـيدة ذلـك الصـوت الـذي تُبنـى عليـه الأبيات، ويسميه العروضيون (الرّويّ). ولا يكون الشعر مقفى إلاّ حين يشتمل على ذلك الصوت الذي يتكرر في أواخر الأبيات، وإليه تُنسب القصائد أحياناً، فيقال: سينية البحتري، وهمزية شوقي... إلخ. وتكثر نسبة شيوع بعض الحروف روياً، وتقل أخرى. والكثرة في حروف الراء واللام والميم... والقلّة في الضاد والطاء والهاء...

ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدّ من طول القصائد، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين بيتاً في قصيدته، لأن طلب القافية يجهده، ويلزمه طريق التكلّف والتعسّف مما يجعله يضحي بشيء من المعاني والأخيلة. وقد شعر الشاعر العربي بهذه القيود، منذ العصر العباسي، فحاول الخروج من أسر القافية الواحدة في مقطوعات الغناء، وفي الموشحات، وفي الشعر الشعبي...

وقد نظم بعضهم قصائد خرج فيها على القافية، وإن التزم الوزن، على طريقة (الشعر المرسل). ومن هؤلاء: عبد الرحمن شكري، وأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ولكن هذه «المخالفات» ظلت «حوامض»، لا تتعدّى القصيدة أو الاثنتين في نتاج الشاعر كله، لأن الشاعر الكلاسي، وحتى الرومانسي، لم يكن يجرؤ على مواجهة الذوق العام السائد الذي كان يؤثر القديم. وكان تماسّهم بالغرب في بداياته، ويشوبه الحذر والعداء، بسبب الهيمنة الاستعمارية المباشرة آنذاك.

وكـان التمسـك بالقـديم مظهـراً مـن مظـاهر الـدفاع عـن الـذات في وجـه (التغريب). ومع أن بعضهم كانت لديه رغبة صادقة في التجديد، إلا أنهم آثروا (السلامة) لأن الذوق العام، الحَكَم الشعري آنذاك، لم يكن مشجّعاً على مثل هذه

---

[1] انظر كتابنا: بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء 1979، ص 114.

«الانحرافات»، لكونه تقليدياً يؤثر السهولة والوضوح، ولذلك ظلّ الشعر يرسف في القيود، وظلّ الشعراء يرقصون في السلاسل.

إن قصيدة أو اثنتين لا تصنعان تطويراً، كما أن سنونو واحدة لا تصنع ربيعاً، وإن كانت تبشّر بقدومه. ولا بد من جّو حضاري يحتضن هذه البذور، ويوفر لها الحماية والرعاية، لتؤتي أكلها. وقد كان همّ شاعر النهضة كسب المصفقين والمعجبين. وهو يخشى المغامرة في الدروب المجهولة، ولا يرغب في أن يبيع عاجلاً بآجل، فظل يعبّئ خمرته الجديدة في الدنان القديمة، باستثناء لحظات نادرة، يخلو فيها إلى نفسه، فيتخلّص من رقابة الذوق العام واسترضاء الجمهور، ويتمرد على القافية. مع أن هذه اللحظات لم تكن أكثر من بروق خاطفة في ليل العصر. ورغم ذلك فإن هذه الالتماعات شكّلت الإرهاصات الأولى للثورة الشعرية الجديدة التي تمثّلت في (الشعر الحر).

والواقع أن القفزة النوعية التي تحققت في تجديد الشعر العربي حدثت في العصر الحديث، حيث حاول الشعراء الرومانسيون تعدد القوافي في القصيدة الواحدة، وتجرّأ بعضهم على نعت القافية بأنها «عضو أثري... لا بدّ من زواله بالتمام، لعدم فائدته اليوم، ولتقييده الشعر. فإذا حُرّر الشعر من قيد القافية انصرف الشعراء إلى المعاني التي يريدونها لا إلى الألفاظ، وإلى الشعور الحقيقي الذي تجيش به نفوسهم، لا إلى الشعور الكاذب الذي تضطرهم إلى تصنّعه ضرورة القافية»[1].

ومع أن تجديد الرومانسيين كان خطوة على طريق تطوير الشعر العربي فإنه لم يشكل مناخاً عاماً في التحديث، رغم أنه كان خطوة لا بد منها قبل دخول الشعر العربي مرحلة (الحداثة) الحقيقية مع مدرستي (الشعر الحر)، و(قصيدة النثر).

فهل كان (الشعر الحر) بلا قافية؟

لا. لأن (الشعر الحر) موزون، ومقفّى. ولكن موسيقاه تختلف عن موسيقا الشعر التقليدي، وقافيته تختلف أيضاً. فإذا كنا انتقلنا من موسيقا الطبل والربابة، إلى موسيقا (الأوركسترا) وآلاف آلات الطرب الحديثة، فإن أذننا أصبحت تتأذى من

[1] (السياسة الأسبوعية) المصرية 1927/9/3.

الخطابية والقعقعة، وتؤثر الهمس الدافئ الحنون. والشعر الجديد موزون في اعتماده على التفعيلة وحدة إيقاعية أساسية، ومقفّى لأنه يعتمد غاية القافية، لا شكلها. فقد استغنى عن حرف الروي، كي لا يعيد مأساة التكلف والتزييف في الفكر والشعور، وألزم نفسه بنوع من القافية المتحررة والمرتبطة بسابقاتها ولاحقاتها ارتباط تآلف وانسجام، دون إشراك ملزم في حروف الروي. وبذلك أصبحت القافية هي النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع[1].

فالقافية، في الشعر الجديد، نهاية موسيقية للسطر الشعري. وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية. ومن هنا كانت صعوبتها. فالشاعر القديم لم يكن يحتاج إلى غير حصيلة لغوية واسعة، بينما لا يبحث الشاعر الجديد عن القافية في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هو يستخدم أية كلمة تأتي عفواً، ويستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع، لهذا السطر، نهاية ترتاح النفس إلى الوقوف عندها. ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نَفَسَاً واحداً، أو تكاد.

وأما الإيقاع فهو من أكثر المفاهيم غموضاً، لارتباطه بالموسيقا، وبالأصوات، وحتى بالمعاني. وقد اهتم النقاد القدامى بالأصوات من ناحية وظيفتها، إذ اعتبروا «الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار».

والإيقاع هو الموسيقا الداخلية التي تقابل الوزن الخارجي، وهو تردّد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متساوية. وهو يتعدّى الوزن والقافية إلى المستويات التركيبية والصرفية والدلالية. ويتجلّى في ظواهر بلاغية ونقدية من مثل: التصريع، والترصيع، والتوازي... إلخ.

ووظيفة الإيقاع هي استنفاد الطاقة الشعورية، فنحن عندما ننفعل بشعور ما، ونريد التعبير عنه بالكلام، فإننا نستعين بحركات أيدينا وملامحنا. وحين نجد الألفاظ غير كافية على تأدية المعنى، نلجأ إلى الحركات الجسدية، من أجل إفراغ

---

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة، ص 62.

الشحنة الشعورية والعاطفية المؤثرة في أعماقنا، لنهدأ بعدها ونستريح. وهذا ما يحدث للشاعر في العملية الإبداعية. إذ تلتهب أشواقه، وتتأجج انفعالاته، ويستغرق في حالة بين الوعي واللاوعي. فيلتقط ألفاظه المناسبة لحالته الشعورية، ويضفي عليها الانفعال موسيقاه. فإذا كان الانفعال قوياً طالت الدفقة الشعورية، وبالتالي الشعرية، وبحثت عن إيقاع يناسبها كشكل موسيقي ترتاح فيه. ولكل انفعال بنيته الموسيقية المعبّرة عنه...

والإيقاع ثلاثة أنواع[1]:

أ- إيقاع الوزن، وهو في الشعر يقابل الإيقاع العددي الزمني في الموسيقا، لأنه يقوم على تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاصيل، ذلك أن الوزن يضبط لقارئ الشعر زمن القراءة. وفي انقسام البيت إلى شطرين تحديد لمواضع الوقف الرئيسية التي تشير إلى مواطن الراحة والتنفس عند القارئ.

ب- إيقاع النغم، وهو نوع من إيقاع الوزن. ويعني تكرار حروف (جناس)، أو ألفاظ (توازن)، أو عبارات (مقابلة). كما يظهر إيقاع النغم في القافية التي تعدّ تكراراً لصوت واحد في آخر كل بيت شعري، تكراراً منظماً يشعر القارئ بأنها جزء هام من البيت، وأنها تكسب القصيدة جوّها الخاص، من إشراق أو قتامة.

ج- إيقاع النبر، وهو تقوية بعض المقاطع دون غيرها. ويكثر في الشعر الذي يستغني عن القافية. وهو تعاقب على المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة تعاقباً قياسياً أو غير قياسي. والإيقاع موجود في النثر، كما هو حلية الشعر. مع فارق أساسي هو أنه في النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، أما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيراً ما تقضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة.

و(قصيدة النثر) ترفض الوزن كقالب عروضي مسبق الصنع، وتؤثر الإيقاع كبديل معبّر عن الانفعال الشعوري والفكري، ذلك أن تحديد الشعر بالوزن إنما

---

[1] بنية الشعر الجديد، ص 116.

هو تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر. وهو تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعراً، وليس كل نثر خالياً من الشعر. وفي قصيدة النثر موسيقا، ولكنها ليست موسيقا الخضوع للإيقاعات القديمة، وإنما هي موسيقا الاستجابة لإيقاع حياتنا الجديدة وتجاربنا، وهو إيقاع يتجدّد كل لحظة.

3- تحليل (المستوى الصوتي) للأدب

تحليل (المستوى الصوتي) للأدب يبرز (الوظيفة) الصوتية التي تتمثل في التمييز بين (الوحدات الصوتية)، حيث يترتب عن تغييرها في النظام تغيير في الدلالة. كما يتناول تحليل الملامح الصوتية: كتكرار أصوات بعينها (ساكنة أو متحركة، مهموسة أو مجهورة، مرتكزة أو منبورة)، وكاستخدام أنواع معينة من المقاطع (طويلة، أو متوسطة، أو قصيرة)، وكالعلاقة بين الإيقاع والنبر، والارتكاز والطول، وتوزيع الظواهر البديعية (من طباق، وجناس، وسجع... إلخ).

وفي (التحليل الصوتي) يمكن دراسة الأصوات (الصامتة والصائتة)، وذلك إذا تواتر تكرارها بشكل ملفت للنظر. كما تتناول الدراسة (الوحدات اللفظية)، و(المصاحبات اللغوية) العادية والجديدة، و(المجموعات اللفظية).

ويبدأ (التحليل الصوتي) بتفكيك النّصّ إلى حدّ الوصول إلى عناصره الدنيا، ثم إعادة تركيبه من جديد. من خلال عملية تحاول الوصف الموضوعي للبنيات اللغوية.

وأصغر صورة صوتية في التحليل اللفظي هي (الفونيم). وهي الوسيلة إلى تحليل الكلمة إلى أصغر وحداتها الصوتية. وهو مصطلح صوتي له معنيان: الأول تجريدي عام يُقصد به النوع، والثاني معنى خاص يطلق على الصوت الجزئي، مع مراعاة صفاته النطقية والسمعية، وذلك مثل صوت (النون) في تراكيب صوتية متنوعة، حيث تختلف باختلاف مواقعها.

وفي تحليل المستوى الصوتي للقصيدة الشعرية يمكن مناقشة المحاور الصوتية التالية:

1- الصوامت والحركات: حيث يلاحظ أيها أغلب، ودلالة ذلك.

2- المجهور والمهموس: حيث يهتز مع الصوت المجهور الوتران الصوتيان، بخلاف المهموس فلا يهتز معه شيء.

3- المفخّم والمرقّق: حيث تفخّم بعض الحروف، وترقّق سواها.

4- المنطبق والمنفتح: والإطباق هو انحصار اللسان بين اللسان وما يجاوره، والانفتاح ضده.

ولم يكن نقد العرب القدماء لموسيقا الشعر يتعدّى ملاحظة أخطاء الشعراء في (الزحافات) و(العلل) التي تلحق بالأوزان...

ثم جاء المحدثون فأفردوا للموسيقا الشعرية مؤلفات خاصة، كما فعل إبراهيم أنيس في كتابه: (موسيقا الشعر)، وشكري عياد في كتابه: (موسيقا الشعر العربي)، وكمال أبو ديب في كتابه: (في البنية الإيقاعية للشعر العربي)، وغيرهم.

وقد اعتمد المعاصرون على هذه المؤلفات كأرضية انطلقوا منها إلى دراسة الأوزان الشعرية، وفق مناهج إحصائية تنتمي إلى الدراسات الأسلوبية والألسنية. فعرضوا للمصطلحات الصوتية (الفونيم، والمستفرد، والمستصوت... إلخ)، وطبّقوا (المنهج الإحصائي) على الأبنية العروضية. فتبيّن لهم أن نسبة شيوع الأوزان التي كانت نادرة في الشعر التقليدي، أصبحت هي الأغلب في الشعر الجديد.

ولكن مثل هذه الدراسات الإحصائية العروضية تظل دون جدوى إذا لم تُردف بدراسات مماثلة للعناصر الفنية الأخرى في الشعر، كالصورة، واللغة، والرمز...

الفصل السابع

تحليل البنية السطحية للنّصّ الأدبي

1- تحديد المصطلح

الألسنية هي الدراسة العلمية للغة الإنسانية الصوتية كما تتحقق من خلال لسان ما. واللسان هو نظام إشارات، أو نظام قواعد، ويشمل نظاماً وظيفياً للأصوات، ونظاماً تركيبياً للمفردات.

واللسان Language هو الإمكانية النوعية التي يتميّز بها النوع البشري، لكي يتصل أفراده فيما بينهم بوساطة علامات صوتية، مستخدماً تقنية جسدية معقدة، تفترض وجود وظيفة رمزية، ومراكز عصبية متخصصة، ويشكل نظام العلامات الصوتية الذي تستخدمه مجموعة بشرية محددة، اللغة الخاصة.

و(اللغة) Langue هي أداة الاتصال بين البشر، وتتكون من مجموعة من العلامات الصوتية النوعية، لمجموعة بشرية ما، تعيش في مكان ما.

أما (الكلام) Parole فهو الموهبة الطبيعية. وهو فعل كالمشي والأكل، يرتكز على أسس بيولوجية خاصة بالنوع الإنساني. وقد ميّز سوسير بين اللغة والكلام: فاللغة نتاج اجتماعي لقدرة اللسان. ومجموعة من الاصطلاحات الضرورية المتخذة من قبل الهيئة الاجتماعية، لكي تسمح بممارسة هذه القدرة لدى الأفراد، بينما الكلام فردي، لأنه الجانب التنفيذي للسان.

وأما (الحديث) Discours فهو المنطوق الذي يزيد على الجملة. ومن هنا فإن تحليله يتعارض مع القول بأن الجملة هي الوحدة اللغوية النهائية. ويتميز الحديث بوجود عملية منطق تفترض وجود متحدث ومتلق. ويهدف الأول إلى التأثير في الثاني. وهكذا يختلف الحديث عن الكلام، وهما يختلفان عن اللغة...

وتحليل الحديث الأدبي يعني الدراسة اللغوية للوحدات القائمة بين الجمل، من وجهة نظر قواعدية دقيقة، دون الرجوع إلى شروط إنتاج الحديث.

ورغم أن مصطلح (البنية السطحية) قد استعمل، لأول مرة، في علم النحو التوليدي، فإنه نُقل إلى ميدان الأبحاث والدراسات الأدبية، وقُصد به النحو والصرف والنظم... إلخ. وأصبح البحث عن البنية السطحية في النّصّ الأدبي يعني تفكيك الوحدات الدالة المركبة للنصوص. وهذه الوحدات الدالة تتركب من بنيات جزئية تشكل، عند إعادة دمجها بالبنية العامة، البنية العميقة للعمل الأدبي. ولا يمكن النفاذ إلى البنية العميقة دون فتح مغاليق البنية الأولى، السطحية.

وفي البنية السطحية سنبحث قضايا: الألفاظ اللغوية، والتراكيب المعجمية، والصور البلاغية...

2- اللغة الشعرية

كان اكتشاف الإنسان للغة أعظم إنجاز حققه في تاريخه، ولا يدانيه إلا الاكتشاف الثاني: اختراع الكتابة، الثورة الثانية في عالم العقل البشري.

وقد اهتمت مذاهب الأدب باللغة، لكونها العنصر الهام، والمادة الأساسية في العمل الأدبي، فركّزت (الكلاسية) على الشكل والصورة، وحرصت على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير. معتمدة على العقل الواعي المتزن الذي ينفر من كل عنف أو إسراف عاطفي. ولم يكن هذا العقل فكراً بارداً، وإنما هو عقل حار، يلتقي فيه الخيال والتفكير والإحساس في مزاج متزن، وكأن صاحبه يفكر بقلبه، ويحس بعقله.

ولكن (الاعتدال) الكلاسي انتهى إلى مغالاة وإسراف في الزينة الشكلية والزخرف اللفظي، وتمّت العناية بالشكل على حساب المضمون، في ظل الحياة

الأرستقراطية الراكدة.

وعندما تجددت الحياة في العصر الحديث، بتأثير العلم، وصعود البورجوازية الجديدة إلى السلطة. جاءت الثورة (الرومانسية) في الحياة الأدبية رداً على العناية بالشكل وإهمال المضمون. ومع أن الرومانسية لم تهمل الشكل تماماً، واعتنت بالمضمون، فإنها أدخلت الفردية والذاتية إلى الأدب، واعتبرت القصيدة نمواً عضوياً صادراً عن ذات الشاعر، وموازياً لحركته الانفعالية...

ثم جاءت (البرناسية) ردّ فعل على (الميوعة العاطفية) التي انتهت إليها الرومانسية في التفكير والتعبير، فأعادت للجماليات الكلاسية اعتبارها، وقصّت أجنحة الخيال في الشعر، حين تمسكت بتفضيل الشكل، وأفقدت الكلمات قدرتها على الإيحاء، حين دعت إلى الدقة في التعبير، واعتبرت الشعر غاية في ذاته، لا وسيلة للتعبير عن الذات... وأبرز عَلَميْن تركا بصماتهما على الشعر الرومانسي ونقده هما: وردزورث W. Wordsworth (1770-1850)، وكولريدج S. T. Coleridge (1772-1834) اللذان نظما موضوعات مستمدة من الحياة اليومية، بلغة سهلة واضحة.

ثم جاء الناقد الإنجليزي رتشاردز I. A. Richards فعالج النقد اللغوي، واشترك مع أوغدن في وضع كتاب (معنى المعنى) 1923، ولخّص وظائف اللغة في أنها تعبير عن أصوات لها دلالات منفصلة عن المعاني المصطلح عليها. وهذه الدلالات هي: الإيقاع، والإيحاء الصوتي. كما درس المعاني المختلفة التي تنطوي عليها اللفظة الواحدة. ورأى أن هناك ألفاظاً أساسية هي (مفاتيح) تمثل أكثر من معنى، مثل كلمة (الحب) مثلاً التي تعني الحب العاطفي، والجنسي، والصداقة، والأخوة... إلخ.

ثم أعلن الناقد الأمريكي بلاكمور R. P. Blackmur أن غاية النقد اللغوي هي دراسة لغة الشاعر ليتخذ منها نوع هادياً إلى نوع المعنى الذي يؤديه استعماله للكلمات. ولدى تطبيقه منهجه النقدي هذا على شعر كمنجز، جمع قائمة بالكلمات التي يكثر الشاعر من استعمالها، ولحظ أن كلمة (زهرة) هي أحبها إلى نفسه، واستنتج أن هذه الكلمة هي المسيطرة على خيال هذا الشاعر...

ولعل (المدرسة الرمزية) في الأدب هي التي كان لها الدور الأكبر في (انزياح)

الألفاظ عن دلالاتها، فقد فرض الرمزيون على القراء قراءة واعية، ودعوهم إلى كشف المعاني الخفية. فلم يعد المطلوب من القارئ اكتشاف مدلول الصورة أو الرمز، بل أصبح مطلوباً منه اعتبار العمل الأدبي رمزاً حقيقياً في تعدّد معانيه، واعتبار الشعر مجموعة من الرموز تجعل الذهن مهيأ لقراءة اللامرئي. وهكذا يحيل الشاعر الجديد العالم إلى شعر حين يخلق عالماً يريده أن يكون العالم الحقيقي.

وقد رأت الرمزية أن الألفاظ إذا كانت رموزاً اصطلاحية تشير إلى موضوعات معينة إشارة مباشرة، فإن تحطيم هذه المصطلحات، وتدمير الروابط اللغوية المتعارف عليها، وإعادة ترتيب اللغة، هو من أهداف الرمزية في الأدب. وهكذا جعلت الرمزية اللغة الشعرية (تحيد) عن معناها العادي لتقول مالم تتعلم أن تقوله. ومن هنا بدأ صراع الشاعر الحديث مع اللغة، من أجل إبداع (لغة رمزية) يتحول فيها الشعر إلى مغامرة تتوخى (التعبير عن حقيقة) أو انفعال لم تخلق اللغة للتعبير عنهما. وبهذا يصبح الشعر تمرداً وانفعالاً - كما يقول ألبيريس - ضد اللغة. ويصبح الشعر ثورة مستمرة على اللغة على حد تعبير أدونيس.

ومن هنا نشأ اضطراب معطيات الحواس (أو تراسلها) في الشعر الرمزي، فصارت العين تسمع قدوم الظلام، والأذن ترى جمال الغيوم، وصار رامبو مثلاً يرى مسجداً في دروب السماء، وصالوناً في قاع بحيرة، وجعل مالارميه هدف الشعر أن يكون لغزاً على الدوام، ورأى أدونيس أن الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحاً بلا عمق، وكذلك نقيض الإبهام الذي يجعل الشعر كهفاً مغلقاً... وقد تسربت هذه الآراء الرمزية إلى شعراء الحداثة العرب، فآمنوا بها، وعملوا على تطبيقها في شعرهم الجديد. وإذا كانت الرمزية قد انتشرت في الولايات المتحدة بفضل مجلة (شعر) عام 1912، التي أسهمت في نشر الشعر الجديد، فإن مجلة (شعر) اللبنانية التي ظهرت في مطلع الخمسينيات من هذا القرن، قد ثبّتت هذه الآراء في اللغة والشعر، وعملت على إشاعتها.

وقد بذل الشعراء المعاصرون جهداً ملحوظاً في ما يختص باللغة الرمزية. ووجدوا أن الرموز اللغوية تنقسم إلى قسمين: ما يرتبط بعناصر طبيعية كالمطر

والبحر والناي والريح، وما يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعري كجيكور وكربلاء ودنشواي وبور سعيد. وقد حاول الشاعر المعاصر، في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة، أن يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي (كلفظة المطر مثلاً). من مدلولها المعروف، إلى مستوى الرمز، لأنه يحاول، من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة[1].

هذا (الانزياح) الذي ازدهر مع الرمزيين، تمّ معه أيضاً (انفصال) الشعر عن جمهوره، بسبب (الغموض) وعدم التواصل. وإذا كانت الدادية ثم السيريالية قد بدأتا بالانقطاع، فإن الرمزية قد أكملته، حين فصلت الشاعر عن الآخرين، وجعلت العالم الشعري غير موجود، وإنما الموجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم، حيث لا يسمّي الشاعر الأشياء بأسمائها، ولا يقول ما يريد قوله بطريقة مباشرة.

وهذه (اللامباشرة) أو (الانزياح) هي التي تجعل الشجرة تتكلم، وتضحك، وترقص، ذلك أن الشعر ليس تعبيراً عادياً، وإنما هو تعبير (غير عادي) عن عالم عادي. وتراسل الحواس الذي يرى (السماء الناعمة)، و(اللحن الأزرق)، و(الليلة البيضاء) إنما هو (انزياح) اللغة عن دلالاتها المعروفة. فقد كان ينبغي أن يصف السماء مثلاً باللون المرئي، لا بالنعومة الملموسة، ويصف اللحن بالمسموع، لا بالمرئي. ومثل هذا (العدول) عن الدلالات المعروفة أحدث اضطراباً وتشويشاً في تلقي هذه الجماليات الجديدة في الشعر، ذلك أن القارئ العادي لم يكن قد اعتاد مثل هذه (الانزياحات) أو تراسل معطيات الحواس وتبادلها. ومن هنا اتهام بعض القراء الذين عسر عليهم التواصل مع الشعر الجديد. فاتهموه بالغموض والإبهام...

ويُعَدّ بدر شاكر السياب من أوائل الرمزيين في شعرنا المعاصر. وقد حاول ابتداع رموز عديدة من الطبيعة: بلدته (جيكور)، ونهرها (بويب)... إلخ. كما إن قصيدته (أنشودة المطر) كانت تعبيراً عن الإحساس بالعقم، والحاجة إلى المطر والخير والخصب، كما كان ابنه (غيلان) رمز البعث واستمرار الحياة في الطبيعة،

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - بيروت 1967، ص 218.

شأنه في ذلك شأن (عشتار) آلهة الخصب، و(تموز) إله الربيع وبعث الحياة من جديد.

وإذا كانت اللغة (الإبلاغية) تكتفي بتوصيل الكلام العادي المباشر إلى المتلقي، فإن اللغة (البلاغية) تهتم بالكلام نفسه قبل أن تهتم بتوصيله إلى سامع أو قارئ. ومن هنا تعريف النّصّ الأدبي بأنه خطاب تغلّبت فيه (الوظيفة الشعرية) للكلام، وهو خطاب تركّب في ذاته ولذاته. ومن هنا - أيضاً - كان الاهتمام بالكلمات (المعبّرة) التي لها مدلول خاص، أو لها أكثر من مدلول واحد، والتي تشيع حولها جواً من الإيحاء والظلال، حتى لقد أصبح هذا الاهتمام بالكلمات (المفاتيح) منهجاً في التحليل الألسني للأدب. وهو منهج تجريبي يعتمد على البحث عن الكلمات ذات الأهمية الخاصة في النّصّ الأدبي، أو التي يصل معدّل تكرارها في عمل أدبي ما، أو لدى كاتب ما، نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية.

والواقع إن شاعر الحداثة العربي قد وجد نفسه أمام لغتين: الأولى تراثية مرتبطة بالشعر القديم، والثانية عامية مستعملة في التعامل اليومي، وكلتاهما بعيدة عن أن تكون المعبّر الحقيقي عن الذات والعصر، فرفضهما، واعتمد عليهما في الوقت نفسه. رفضهما كمعبّر، واعتمد عليهما كمنطلق. واستفاد من جهود الشعراء الرومانسيين الذين استحدثوا لغة جديدة هي وسط بين تقعّر الفصحى، وابتذال العامية، لغة مبسطة، مفهومة، موحية، معبّرة عن العصر والذات. ذلك أن لغة امرئ القيس أو البارودي أو حتى شوقي لم تعد قادرة على التعبير عن مشاعر الشاعر المعاصر وقضايا الإنسان الحديث. وهو إن فعل أخضع تجربته الشعرية لجو غريب من المصطلح اللغوي والتراكيب الجاهزة، في حين يريد أن ينقل رؤياه وتجربته إلى معاصريه، على غير أسلوب القدماء والتقليديين، ذلك أن رؤياه الشعرية تختلف فكرياً وتقنياً عن الرؤيا التاريخية للشعر.

ومن هنا كانت خطورة مهمة الشاعر المعاصر في غربلة التراث، واستيحاء إيجابياته، وانتشال ألفاظ الواقع المعاش من استعمالها (الروتيني)، من أجل إبراز إشعاعها الموحي.

وقضية (الصدق الفني) تتطلب من الشاعر المعاصر العبارة المبدعة، كبديل

عن العبارة المتوارثة المستهلكة. ومن هنا تصبح لغة الشعر هي غير لغة الناس، وهي لغتهم في آن. وقد استطاع الشاعر الجديد حلّ هذا التناقض الظاهري حين عاد إلى اللغة النابضة بروح العصر، والمجسمة للتجربة والوجود. وصار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يتناسب والتجربة الحياتية الجديدة. ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر عن لغة المعجم القديم، بل وتميزت لغة كل شاعر على حدة. وليس غريباً أن تتميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز عنها. ذلك أن اللغة عنصر من عناصر الحياة، وهي تتطور تبعاً لتطور الحياة. وتختلف مفرداتها حسب كل عصر ومكان.

والإنسان مطالب في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك. ومن خلال هذه المواجهة تترسب قيم العصر وتتبلور مثله. واللغة بوصفها ترجماناً لكل فعل، تتكيف وفقاً لكل فعل وموقف، وتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية كلما تجددت المواقف والأفعال. ومن ثم تظل اللغة دائماً أوضح وأقوى ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي تعيشه الأمة. وليس مبالغة أن يقال: إذا أردت التعرّف على الإطار الحضاري لشعب من الشعوب، في زمن من الأزمان، فادرس لغته. ففي عروق اللغة يعيش نبض العصر. ولغة عصرنا تختلف بالتأكيد عن لغتنا في أي عصر مضى، وهي لا تختلف عنها من حيث هي لغة مجردة، فما زالت عربيتنا الأدبية أو الكتابية بعامة هي العربية الفصحى، وإنما تختلف من حيث علاقتها بظروفنا المعاشية الراهنة، بأفكارنا وتصوراتنا وآرائنا، بمشكلاتنا وقضايانا، وبكل ما يمثل الجوانب الروحية والمادية في حياتنا. وكل هذا من شأنه أن يشكل اللغة تشكيلاً جديداً يتناسب وواقع هذه الحياة، حتى يكون للشعر دور فعال في نفوس متلقيه[1].

وقد تأثر شعراؤنا الجدد بجسارة ت. س. إليوت T.S.Eliot، فأخذوا عنه في الشكل والمضمون، وآمنوا معه بأن الشعر ليس له قاموس خاص به، فمفرداته قطع نقدية متداولة في عالم الناس والواقع، وليست قطعاً ذهبية مكنوزة في بطون

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - بيروت 1967، ص 178.

المعجمات والقواميس. يقول الشاعر صلاح عبد الصبور مثلاً:

حنينـــــــــي غريـــــــــب
إلــــــــــى صـــــــحبتي
إلــــــــــى إخـــــــوتي
إلـى حفنـة الأشـقياء الظهـور
ينامون ظهراً علـى المصطبة
وقـد يحلمـون بقصـر مشـيد
وبــــــــاب حديـــــــــد
وحوريـة فـي جـوار السـرير
ومائـدة فوقهـا ألـف صـحن
دجـاج وبـط وخبـز كثيـر[1]

ولم يقبل النقاد المحافظون هذه اللغة العادية، لبعدها عن (جزالة الألفاظ)، و(فخامة التراكيب)، متناسين أن تطبيق جماليات الشعر القديم على التجربة الشعرية الجديدة إنما هو تعسف نقدي، ذلك أن جماليات شعر كل عصر إنما تنبع منه.

وقد كانت قصيدة (الحزن) لصلاح مثار استياء المحافظين وتندّرهم، لأنه شرب فيها شاياً في الطريق، ورتق نعله البالية، والشاي والنعل ليسا - عندهم - من الألفاظ الشعرية. وكان عليه أن يستبدلهما - حسب ما يرون - بالحساء والحذاء. وقصور النظر اللغوي هذا يغمض العين عن مستحدثات العصر الجديد، ويمنع الأديب من استعمال مفردات المنجزات الحضارية في الأدب، بحجة عدم استعمال هذه المفردات في الشعر القديم. وهذا إغلاق لأبواب حياتنا في وجه حضارة العصر، وإفقار للغتنا وأدبنا وحياتنا.

إن لغة الشعر ذات مدلول ذهني مجرد، ومدلول شعوري يشعّ بالإيحاء والصور والذكريات التي يثيرها اللفظ. أما لغة العلم والفلسفة فإنها لا تؤدي إلا دلالتها الذهنية المجردة. ويؤكد رتشاردز هذه الوظيفة الانفعالية للغة، إلى جانب وظيفتها الرمزية، فيقرن الوظيفتين معاً، مؤكداً أنه لا غنى عنهما، وأن من يريد أن يقصر اللغة على الوظيفة العلمية أو العاطفية هو أشبه بمن يريد أن يقصر فم الإنسان على

[1] صلاح عبد الصبور: قصيدة: الملك لك - ديوان: الناس في بلادي.

الأكل وحده، أو الكلام وحده.

وهذه الوظائف الثلاث للغة لا تكتمل إلا إذا وردت في سياق ما. فالسياق هو الذي يحدد للكلمة معناها. ولكن ليس معنى هذا أن الكلمة المفردة لا قيمة لها، فمن تضامّها مع غيرها تتكوّن الجملة. ومثلها في ذلك مثل الإنسان في حياته الاجتماعية، له وظيفته وقيمته الفردية، وله وظيفته وقيمته الاجتماعية.

وإذا كانت إيجابية الشعراء الرومانسيين، في مجال اللغة، هي تطويعها لتسع مشاعر الشاعر، وإيجابية الشعر الحر، في المجال نفسه، هي الاهتمام بإيحاء اللغة والبعد الرمزي لها، فإن شعراء قصيدة النثر رغبوا في إحداث (الثورة في اللغة)، وهذا حق كل مدرسة أدبية تنوي التجديد. وقد حاول شعراء قصيدة النثر تكسير بنية التركيب اللغوي القديم، وإبداع تركيب جديد للجملة، كما اعتمدت على الإيحاء الرمزي، والارتباط غير المتوقع للكلمات. وتعدّ مغامرة أدونيس الشعرية لغوية إلى جانب كونها رؤياوية. فاستعماله للكلمات بعيد عن الاستعمال المألوف. وقد توصّل إلى أسلوب شعري خاص به، واتجاه مميز ضمن قصيدة النثر، له تلامذته على امتداد الوطن العربي، وفرض على الشعر كلمات لم يسبق لها أن استعملت فيه. وهكذا غدت الألفاظ، بين يديه، متوهجة، مثيرة، فجائية، جديدة، غريبة، تبعث الهزّة والصدمة، ذلك أن الشاعر الجديد - عنده - هو الفارس الذي ينتشل الكلمات من نسيجها القديم، ويفرغها من شحنتها القديمة، ومن دلالاتها وتداعياتها، ليملأها بشحنة جديدة.

3- التراكيب المعجمية

(علم التراكيب) هو ما ينتمي إلى علم الصرف، من حيث توزيع الكلمات إلى أصناف تسمى (أقسام القول). وتنقسم التراكيب إلى نوعين: تراكيب عادية تتبع القواعد النحوية، وتراكيب بلاغية تخرج على القواعد النحوية أحياناً.

وفي التراكيب النحوية يتمّ الاهتمام بالتقديم والتأخير، وبالزيادة في المبنى التي تعني زيادة في المعنى، وبالمتعدي واللازم... وفي التراكيب البلاغية يتم البحث في

الاستعارات، والكنايات، والتشبيهات... إلخ.

والمعجم مكوّن أساسي وجوهري تتأسس عليه بنية الجملة النحوية، ويتحدّد معناها، ولذلك فإن صياغة قوانين مجردة تقي من الزلل اللغوي، وتضبط صحة التراكيب النحوية، أمر ضروري للمحلل الأدبي.

وإذا كان المعجم قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردّد بنسب مختلفة في النّصّ الأدبي، مكونة حقولاً دلالية، فإن لكل خطاب أدبي معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي مثلاً معجمه، وللشعر الخمري معجمه، وللشعر الغزلي معجمه، وللشعر الحماسي... إلخ. وهذا المعجم منتقى من كلمات هي (مفاتيح) النّصّ أو (محاوره) التي يدور حولها.

و(المستوى التركيبي) يعني دراسة تراكيب معينة، تنطلق من الظواهر اللغوية النحوية، من أجل الكشف عن القوانين الداخلية التي تساهم في ضبط الممارسة الكلامية. ولعل تودوروف Todorov من أبرز النقاد الذين حاولوا دراسة المستوى التركيبي في القصة. فقد عمد إلى تلخيص القصة في جمل قصيرة. ثم درس هذه الجمل، واعتبر الشخصيات مجرد فواعل، والحوادث مجرد أسانيد. وردّ نظام القصة إلى مقطوعات صغيرة تتراكب داخل مقطوعات كبيرة.

كما ركز جاكوبسون R. Jakobson اهتمامه على مبدأ (التضامّ) أو (النظم) في اللغة، وأوضحه بأنه اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرّف في الاستعمال، مما أوصله إلى تحديد الأسلوب بأنه تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع. كما درس صامويل ليفين S. Levin (الأبنية اللغوية في الشعر) معتمداً على نظريات شومسكي في اللغة، ومطوراً مبدأ جاكوبسون، ومحاولاً وصف الوحدة التأسيسية في اللغة الشعرية، وقد سماها (الازدواج التبادلي)، وهو التوافق بين زوجين من العناصر يترابطان دلالياً، ومعتبراً اللغة الشعرية (انحرافاً) عن قواعد اللغة العادية.

وقد ازدهر الاشتغال بالمستوى التركيبي في أساليب الأدباء والشعراء،

مؤخراً، فبعد أن كان نقادنا القدامى قد انتبهوا إلى هذا المستوى من التحليل، واشتهر عبد القاهر الجرجاني بنظريته في (النظم)، والتي ليست سوى «معرفة الوضع الذي يقتضيه علم النحو»، فإن الباحثين العرب، في مطلع عصر النهضة، قد اهتموا بالأساليب الأدبية، وبالمستويات التركيبية، كما نجد لدى الزيّات، والشايب، وأحمد أمين، وغيرهم...

ولكن الازدهار الحقيقي حدث اليوم، حيث اطلع الباحثون على أحدث المنجزات الغربية في الحقول الألسنية والدلالية. وفي دراسة المستوى التركيبي يختار الباحث الملامح النحوية في أسلوب كاتب ما. وعملية الاختيار هذه تظل خاضعة لإلهام الناقد وشعوره الداخلي، إلا أن هذا الاختيار يظل مقتصراً على الملامح التي تتكرر في أسلوب الكاتب، بحيث تكوّن أنماطاً مميزة لهذا الأسلوب. وعلى سبيل المثال فإن تقديم الخبر على المبتدأ يعتبر أحد المميزات الشائعة في شعر صلاح عبد الصبور، حيث يتقدم الخبر (شبه الجملة = الجار والمجرور)، ثم يتبعه الفعل والفاعل، كما في قوله:

وفي ليلة عاد من حقله[1]

ومن موته انبثقت صحوتي[2]

وهذه السمة النحوية ليست موجودة لدى شعراء آخرين كالبياتي مثلاً، الذي قلّ أن نجد مثل هذا التقديم في شعره، فمعظم أبياته يتبع الترتيب العادي لأجزاء الكلام في الجملة العربية. ولكننا نعثر في شعره على خصيصة أسلوبية جديدة هي استخدام الأسئلة البلاغية، كما في قوله:

ماذا تقولين إذا عدنا إلى الوطن

ماذا تقولين أيا عصفورة الشجن[3]

4- الصور البلاغية

اهتم الباحثون الألسنيون بالتراكيب البلاغية، ورأوها نتاجاً للتخيّل، وجعلوها

---

(1) ديوان: رحلة في الليل، القاهرة 1970، ص 104.

(2) نفس المصدر، ص 106.

(3) ديوان: كلمات لا تموت، ص 67.

في أربعة أنواع: التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والمماثلة. واعتبر الباحثون المعاصرون المجاز (انحرافاً) عن الكلام العادي، أو (عدولاً) عن اللغة العادية، من أجل خلق لغة شعرية سامية.

والواقع أن (الانحراف) أو (الانزياح) إنما هو التعبير غير العادي عن العالم العادي، وكسر المألوف من الصيغ والقواعد اللغوية، من أجل إحداث المفاجأة، أو الصدمة، أو (هزّة) الشعر، أو (سجدته) عند القدماء. ومن هنا تظهر أهمية التجربة الشعرية المعاصرة، واختلافها عن الشعرية التقليدية، لأنها ارتكزت على ضرورة قول المختلف، وخلق بنية تعبيرية جديدة قادرة على الانتماء إلى العصر الجديد.

ومن البديهي أن الاختلاف بين الشعرية الجديدة والشعرية التقليدية إنما هو اختلاف في العمق: في بنية الأنظمة الصورية، والقوانين اللغوية... ومن هنا جنوح (شعراء الحداثة) نحو الاختلاف مع التعبير الماضوي، من أجل خلق تعبير جديد وطازج، يحمل سمة العصر، وسمة صاحبه أيضاً. وهذا ليس لمجرد (الجدّة)، وإنما لأن المفهوم الشعري الجديد يستدعيه. المفهوم المتمثل في صياغة العالم وفق رؤيا الشاعر الجديد، بخلاف المفهوم الشعري التقليدي الذي كان الشاعر فيه ينسّق رؤياه وفق العالم الجاهز.

وإن تفكيك اللغة الجامدة، وكسر نظامها الترميزي، لا يعني مجرد الهدم، بل الرغبة في البناء: بناء نظام تعبيري آخر، يعبّر عن رؤيا شعرية بديلة، لعالم ينتمي إلى هذا العصر.

وبيان هذا (التحديث) لن يتم إلا على يد قارئ - ناقد، يستطيع أن يكتشف رؤيا الشاعر، ويتعمّق الخاص المميّز الذي يفرده عن غيره، من حيث تقديمه صورة جديدة عن العالم، ويحلل بنيته التعبيرية الجديدة بالقياس إلى موروثه، ويبيّن تأسيسه الشعرية الجديدة... وبهذا تؤدي (القراءة النقدية) دورها في (إعادة إنتاج النّصّ)، وحوارها المنهجي مع النّصّ. وفي هذا توجيه للأدب، وكشف عن الاحتمالات الغائبة فيه.

ولكن هذا يستدعي (قارئاً - ناقداً) مشبعاً بالثقافة الأدبية المعاصرة، لكي

يتقبل مثل هذه (المفاجآت) أو (الصدمات) التي تحدثها التراكيب غير الجاهزة. ومن هنا كان (التواصل) مع القصيدة أمراً نسبياً، يختلف من قارئ إلى آخر، حسب ثقافة كل منهما، رغم أن إمكانية التواصل ليست محكومة بثقافة القارئ الأدبية فحسب، بل وببنية النّصّ ونظامه. فالنّصّ ذو البنية العادية المباشرة مقبول بحكم إلفته وتماثله مع بنية القارئ الذهنية. يبرز دور النّصّ المتسلط الذي يجترّ، ويكتفي بإبقاء القارئ مجرد متلق وعاجز عن الوصول إلى إعادة تركيب النّصّ، أو إنتاجه وفق رؤيته.

هكذا تبدو قضية (الغموض) مسألة نسبية أيضاً، وتختلف باختلاف القرّاء والمتلقين، فقد يكون الغموض شفافاً عند قارئ، وقد يكون إبهاماً عند آخر. وهكذا فإن النّصّ الأدبي، في بنيته الجمالية، يحدّد موقف المتلقي، وبالتالي حكمه عليه، بل وعلى الأدب عامة.

والتحوّل الدلالي يعتبر إحدى الطاقات الإبداعية في الأدب، ولا يكتسب قيمته بوساطة اللفظ وحده وإنما بوساطة السياق أيضاً. فإذا كانت الوظيفة المرجعية للكلام تقتصر على المباشرة، وتتضمن الإبلاغ والإفهام، فإن الوظيفة الإنشائية تخرق قواعد الكلام، بوساطة البلاغة والتصوير، أو عن طريق الرمز والإيحاء. وهذا ما عبّر عنه النقاد العرب القدماء (بالاتساع) في المعاني، وتمخّض عند البلاغيين بمصطلح (المجاز)، وهو الطريق والممر.

و(الصور البلاغية) هي خرق لقانون اللغة، فهي سلب مطلق. وبهذا يبدو الشعر نقيضاً للنثر. ولكنه لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها. وهذا هو جوهر نظرية (الانزياح) التي جاء بها جان كوهن في كتابه (بنية اللغة الشعرية) حيث حصر مظاهر الانزياح في أربعة أمور، هي:

1- تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بوساطة الاختلاف (الفونيماتي)، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.

2- تعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا

الترابـط بعنصـر صـوتي هـو الوقفـة (النقـاط، والفواصـل). ويعمـل الـنظم (الـوزن، والترصيع) على خرق هذا الترابط بوسـاطة التضـمين بمعنـاه الواسـع (اختـلاف الوقفـة الدلالية والنظمية).

3- تعمل اللغة على ضمان سـلامة الرسـالة بترتيـب الكلمـات حسـب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4- تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها، مثل: السماء الميتة، وشجرة الكلام...

ولكـي تصـبح الجملـة ذات معنـى ينبغـي أن تخضـع لنـوعين مـن القواعـد: الاطـراد، والدلالـة. فجملـة مـن مثـل: «الرجـل خيـول اللـون ورق»، لا معنـى لهـا، وإن تتابعت. ولا بد لها من دلالة في مفرداتها، وفي تراكيبها. وقد توافرت الدلالـة في كـل كلمـة بـذاتها في الجملـة السـابقة، وتـوافر الاطـراد، ولكـن ظلـت دون معنـى، لأنهـا فقدت الدلالة النحوية في التركيب، وإن توافر فيها القانون النحوي.

وجملـة مثـل: «رقصـت الشـجرة»، تـوافرت فيهـا الـدلالتان: المفـردة، والمركّبـة. وتـوافر فيهـا القانونـان: الاطـراد والنحويـة. ولكـن الـذي أعطاهـا «اختلافهـا»، أو (شعريتها)، هو دلالتها المركبة المختلفة، أو بالأحرى (انزياحها) عن موقعهـا الـدلالي العـادي، إلى الموقـع الـدلالي الشـعري، ومـن هنـا يمكـن القـول إن هـذه الجملـة، وإن كانت تقيدت بكل قوانين النحوية والدلالية، فإنها (خرقت) قاعدة (العاديـة)، حـين تحولـت بالخطـاب مـن (المباشـرة) إلى (الشـعرية). وهـذا (الانحـراف) أو (المفاجـأة) أو (الانزيـاح) هـو (الشـعرية). وهنـا يصحّ القـول إن اللغـة نوعـان: عاديـة إبلاغيـة تعتمـد المباشرة، وبلاغية تعتمد الصور والمجازات والتشبيهات والاستعارات، وتفهم بشـكل غير مباشر، وهي (خرق) لقانون اللغة العادية، و(انزياح) عنه.

وهكذا تصبح اللغـة الشـعرية تعبيراً (غير عـادي) عـن العـالم العـادي. وتصـبح القصـيدة الشـعرية (كيميـاء) الفعـل الـتي تحـدث عنهـا رامبـو، تلـك الكيميـاء الـتي تجمع، داخل الجملة، كلمات لا تجتمع من وجهة نظـر المقـاييس الاسـتعمالية العاديـة

للغة، فالليل الأبيض، والشمس السوداء، والسماء الناعمة... إلخ. ليست الأوصاف المطابقة لموصوفاتها، وبالتالي فإن فيها (انزياحاً) عن معانيها الأصلية. وهذا (الانزياح) هو (خرق) لقواعد اللغة.

وهكذا فإن الصور البلاغية المعروفة ما هي إلا خرق لقانون اللغة: (فالاستعارة) مثلاً هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي.

فعندما أقول: رأيت أسداً في المدرسة، وأنا أعني ليثاً حقيقياً بالفعل. فهذا يعني أنني لم أنقل المعنى من صورة إلى أخرى. وإنما كل الذي حدث هو (استبدال) لم يحوّل الألفاظ عن معناها الاصطلاحي. ولكن عندما أقول (رأيت أسداً) وأنا أعني رجلاً يشبه الأسد في الشجاعة والقوة. فهذا يعني (تحويل) اللفظ من معناه الاصطلاحي إلى معنى أعمق وأبعد. هو (الاستعارة). والاستعارة هي تشبيه حذف فيه المشبّه (الرجل)، وأداة التشبيه (الكاف)، ووجه الشبه (الشجاعة)، وألحقت به قرينة (المدرسة). وهكذا تبدو الاستعارة تشبيهاً مختصراً، ولكنها أبلغ منه.

و (الكناية) هي ما يتكلم به الإنسان. ويريد غيره. أو هي لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، فعندما أقول: (فلان نقي الثوب). فهذه الجملة تدل على معنيين: الأول قريب مباشر، وهو نقاء الثوب من الأوساخ، والثاني غير مباشر، وأعمق: وهو مدح الرجل بنقائه من العيوب والأخطاء. وكذلك عندما أقول: (هو كثير الرماد). فهذه الجملة تدل على كثرة إحراقه للحطب. ولكن المعنى الأعمق أو (الكناية) هو أنه كريم يطعم الضيفان ما يطهوه على النار، فلذلك كثر رماده. ومثل ذلك: جبان الكلب، طويل النجاد، وبعيدة مهوى القرط... إلخ. وهذه كلها (كنايات) عن معاني أعمق نستخلصها من البنية السطحية لكل جملة. وهذا ما أشار إليه الجرجاني حين قال: «فلكي تصل إلى الغرض المقصود ينبغي مراعاة علاقة مزدوجة، فاللفظ يدل أولاً على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل

الاستدلال، معنى ثانياً، هو غرضك»[1].

وإذا كانت (العلاقة) الأولى تؤدي إلى (المعنى)، فإن (العلاقة) الثانية تؤدي إلى (معنى المعنى). وهنا يميّز الجرجاني - أيضاً - بين المعنيين بقوله: «فالمعاني الأولى المفهومة من نفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني هي التي تكتسي تلك المعارض وتزيّن بذلك الوشي والحلل».[بر]

ولكن ليس باستطاعة أي متلق أو قارئ أن يصل إلى المعاني الثواني أو (معنى المعنى) بسهولة، لأنها لا تتكشف بسرعة، بل لا بد لها من ذكاء وثقافة فنية وبلاغية. ومن هنا قول الجرجاني: «فما كان أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل مَنْ دنا من أبواب الملوك فتحت له»[3].

ولكن هذه (الصور البلاغية) أو (المحسنات الكلامية) ينبغي أن تكون كملح الطعام: الإكثار منه يؤدي إلى ارتفاع ضغط الدم، والإقلال منه يجعل الطعام دون (طعم). وكذلك الأمر في (المحسّنات) في الشعر، فالإكثار منها يجعل القصيدة سمجة متكلفة، والإقلال منها يُفقدها الشاعرية والصور الجميلة.

---

[1] دلائل الإعجاز، ص 203.
[2] نفس المصدر، ص 204.
[3] أسرار البلاغة، ص 128.

الفصل الثامن

تحليل البنية الدلالية للنّصّ الأدبي

منهجان نقديان أسهما في دراسة البنية الدلالية للشعر، هما: المنهج السيميائي، والمنهج التأويلي الجذري.

1- علم الدلالات أو المعاني (السيميولوجي)

هو فرع من علوم اللغة يتناول (نظرية المعنى)، ويدرس الشروط الواجب توافرها في (الرمز)، كي يكون قادراً على حمل المعنى.

ولكن ما هو (المعنى)؟

لقد حاول رتشاردز، وأوغدن، إيجاد تعريف للمعنى، في كتابهما: معنى المعنى (1923)، فوضعا ستة عشر تعريفاً للمعنى. وحدد ابن فارس ثلاثة مستويات للمعاني:

1- المعنى، وهو القصد، أو الدلالة الأولى.

2- التفسير، وهو التفصيل، أو إظهار ما خفي.

3- التأويل، وهو آخر المعاني، وأعمقها.

والواقع أن أنواع المعاني عديدة، ويمكن أن نذكر منها:

1- المعنى الأساسي، أو الأولي، أو المركزي. وهو العامل الأساسي في الاتصال اللغوي، والممثل الحقيقي للوظيفة الأساسية للغة في التفاهم وتوصيل الأفكار.

2- المعنى الثانوي، أو الإضافي، وهو الذي يتضمنه النّصّ اللغوي بالنسبة للظروف الاجتماعية لمستعمليه، والمنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها وتبين فيه.

3- المعنى الإيحائي: وهو المعنى المجازي الذي تشعّه بعض الألفاظ حولها.

4- المعنى النفسي: ويدل على المعنى الذاتي الفردي، ويفيد في كشف نفسية المتكلم والمتلقي، فكلاهما مبدع للنّصّ.

هذا (المعنى) يقابل (المدلول) إذ يدل عليه اللفظ (الدّال). والجاحظ يعتبر اللفظ واحداً من أهم (الدالات) على (المعاني). وهو يفوق - في ذلك - الإشارة، والعقد، والخط، والنصبة. وذلك بفضل ما تميزت به اللغة من كونها أرقى وسيلة للإبداع. فاللفظ حامل للمعنى. ولذا ارتبطت الألفاظ بالحس، وارتبطت المعاني بالعقل، ومن هنا كانت الألفاظ معدودة، يمكن حصرها، لأنها مكشوفة، أساسها المواضعة، بخلاف المعاني التي هي ممتدة إلى غير نهاية.

ويختلف (المعنى) عن (الغرض)، و(الموضوع). فالغرض أو الموضوع أشمل وأوسع، وهو يحتوي معاني عديدة..

وكل المعاني مباحة للشاعر، وغير محظورة عليه. وعلى هذا الأساس رفض نقادنا القدامى المقاييس الأخلاقية في الشعر، فقال قدامة إنه (ليس فحاشة المعنى في نفسه يزيد جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذلك)[1].

و(المستوى الدلاتي) يتولد من العناصر الصوتية، واللفظية، والمعجمية، ولا يمكن تصوّر دلالة دون صوت، أو دون نظام نحوي محدد. ولن يتسنّى الوصول إلى نتائج علمية في تحليل نصّ أدبي دون تحليل هذه العناصر أولاً، لأن النّصّ (كلّ) متكامل، وظيفياً ودلالياً.

2- التحليل الدلالي (السيميائي) للنّصّ الأدبي

يهتم (المستوى الدلالي) بدراسة المعنى بوساطة أحد منهجين تحليليين:

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 19.

الأول آني، يحاول الباحث فيه أن يدرس مدلولات الألفاظ في النّصّ الأدبي، من حيث هي قديمة أو حديثة، ومن حيث هي مرتبطة بفكر اجتماعي أو سياسي ما. والثاني يدرس (المعنى) من خلال نظرة تاريخية، حيث يسعى الباحث إلى تتبع هذا المعنى من عصر إلى آخر، ليلاحظ ما طرأ عليه من تغيرات.

والمنهج الأول هو الأغلب في الدراسات الألسنية، ويتم من خلال دراسة (الوحدات اللفظية)، و(المصاحبات اللغوية)، وتحليلها، لاستنباط رؤيا الشاعر، أو فلسفة الكاتب.

والواقع أن التحليل الدلالي (السيميائي) يبدأ حيث تنتهي الدراسة الألسنية، أي إن (السيمياء) تتجاوز الجملة اللغوية المفردة، إلى دراسة الخطاب الأدبي ككل. وتعنى بدراسة المدلولات (المعاني)، من أجل اكتشاف (بنية) العمل الأدبي، من خلال دراسة الأنظمة الدلالية والرمزية فيه، وتحليل (المعاني) الكامنة وراء (بنية) النّصّ الأدبي. هكذا تنفتح مغاليق (عالم المعاني) في النّصّ الأدبي، من خلال القراءة (التأويلية) التي تحاول رصد شبكة الرموز في النّصّ، وفك (شفرة) العمل الأدبي، وفقاً للمبادئ السيميولوجية التي تنظم العلاقة بين النّصّ ومبدعه ومتلقيه، على أسس علمية. ذلك أن (القراءة) النقدية إذا لم تتم على نحو من التبصّر والتأمل، يجعل القارئ يغير من نظرته إلى الحياة والعالم، أو يعمّق هذه النظرة، فإنها ليست أكثر من قراءة سطحية، عابرة، بينما ينبغي أن تكون القراءة تأملاً، وشروداً، ثم إبداعاً. فمثل هذه القراءة (المبدعة) هي التي تُغني النّصّ، وتفتح له آفاقاً واسعة..

هكذا نتبين مستويات عديدة للقراءة، أفضلها (القراءة) التي تستجلي (جوهر) النّصّ، باعتباره (بنية) لغوية ذات دلائل متعددة، تنعكس على نحو مباشر. فإذا استطاع (القارئ - الناقد) أن ينجح في الكشف عن (العلاقات البنيوية) في النّصّ الأدبي، وأن يبين (أنساقه) و(رموزه)، استطاع أن يصل إلى (معناه) الحقيقي. وعندئذ يكون قد ملك النّصّ، بعد أن يملكه النّصّ في مرحلة القراءة الأولى.

ومن البديهي أن يدخل القارئ (عالم) النّصّ وهو غير خال من الأفكار المسبقة. ولكن (النقد الموضوعي) يقتضي ألا تؤثر هذه الأفكار على (معنى) النّصّ،

وألا تندمج في ما يريد النّصّ أن يقوله. ومثل هذه (القراءة) الفاحصة، التي ترفدها ثقافة واسعة لا يمكن أن تكتفي (بالمعاني) المباشرة في النّصّ، وإنما تتجاوز إلى (المعاني غير المباشرة)، أو بالأحرى إلى (البنية الباطنية) للأدب. وهذه هي القراءة (الإبداعية - الإنشائية) التي تقود إلى النقد الدلالي (السيميائي) الذي يحاور فيه النّصّ نفسه. وهو ما نجده لدى جوليا كريستيفا، ورولان بارت في مرحلته السيميائية، وغريماس..

ويمكن تلخيص التحليل السيميائي عند غريماس وكريستيفا في مستويين:

1- البحث عن (البنية الظاهرية) للعمل الأدبي، حيث يتم تحليل الصياغة التعبيرية، وبيان الخصائص الشكلية، والأسلوبية، والبنيات اللغوية... وهذه كلها (دالّ) لمدلول تال هو (البنية المضمرة).

2- البحث عن (البنية المضمرة) أو التحتية للعمل الأدبي، وفيه تُدرس (البنية الوظيفية)، و(العلاقات) بين الفاعلين..

وهكذا يهتم السيميائيون بالبنيتين الأساسيتين في النّصّ الأدبي: البنية السطحية الظاهرة. والبنية العميقة الباطنة. ومن هنا يمكن القول إن النقد الدلالي (السيميائي) يستخدم نوعين من القراءة:

1- القراءة الظاهرية التي تأخذ القارئ في خط مستقيم، إلى نهاية القصيدة، حيث يدرك معناها المباشر، من خلال الاهتمام بالبنيات اللفظية والتركيبية والمعجمية.

2- القراءة التأويلية التي تؤدي إلى إدراك (دلالة) القصيدة، وتحاول تجاوز الفهم الأولي للقصيدة إلى عمق التجربة الشعرية (الباطنية).

وهكذا يسهم النقد السيميائي في التأويل النقدي، كأحد اتجاهات التأويل في النقد الأدبي.

3- التأويلية الجذرية

الاهتمام (بالموضوعات) Thematique من خصائص النقد (الجذري) الذي

يعتبر (الجذر) تجربة، أو سلسلة من التجارب التي تؤسس وحدة محدودة في النّصّ الأدبي، تشبه (الخليّة) الرحمية، أو (شبكة) منظمة من الأفكار الملحّة..

ويختلف (الجذر) عن (الفكرة الرئيسية) في أنه ليس ظاهرة لغوية، وإنما يظهر على شكل (رمزي). فإذا كان (الطير) فكرة رئيسية لدى مالارميه، فإن (الطير الميت، أو الطير الجريح، أو الطير الساقط) هو الجذر عنده.

وقد استعان (النقد الموضوعاتي = الجذري) بتيارين فكريين: الألسنية، والتحليل النفسي، فرفداه بمصطلحاتهما، كما تأثر بالشكليين الفرنسيين، ووصل إلى أوجه في الستينيات من القرن الماضي على أيدي نقاد كبار من أمثال: تيبوديه، وغاستون باشلار، وجان بيير ريشار، وشارل مورون، وجان بول فيبر، وغيرهم..

وسنعرض جهود كل ناقد من هؤلاء النقاد، على حدة.

- **غاستون باشلار:**

يبحث (التحليل التأويلي) في (قصدية) الوعي. أي أن الوعي يتّجه دوماً إلى (موضوع) ما. وقد وظف باشلار (ظاهراتيته) في دراسة (موضوع الخيال)، حيث رأى أنه لا يوجد موضوع دون ذات، وإن وظيفة (التأويلية) ليست في وصف الأشياء كما هي في الطبيعة، فهذه مهمة عالم الطبيعة، وإنما وظيفتها تكمن في القدرة على استعادة الدهشة الساذجة حين رؤيتنا لأشياء الطبيعة. ذلك أننا (حين نحلم، فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم)، وإن (الموضوع) يتحدد من خلال غيابه، ومعايشتنا له. فإذن هناك (موضوع)، و(ذات) واعية، و(حلم) ينشأ بتأثير التقاء الذات بالموضوع.

هكذا يبدو أن للظاهرة الفنية، ليس بعداً موضوعياً فحسب، بل وبعداً اجتماعياً، ونفسياً، بالإضافة إلى البعد (التأويلي). ومن هنا محاولة باشلار إلقاء الأضواء على هذه الأبعاد جميعاً. ومن هنا - أيضاً - تعددية (المناهج النقدية) التي اعتمدها باشلار وفتح أبوابها للدارسين بعده، حتى ليعدّ أباً لكثير من النقاد أمثال: جورج بوليه، وشارل مورون، وجان ستاروبنسكي، ولوسيان غولدمان، ورولان بارت، وغيرهم..

والواقع إن غاستون باشلار G. Bachelard (1884-1962) الفيلسوف الفرنسي المعاصر قد مرّ بمرحلتين حاسمتين في حياته العلمية: الأولى انصرف فيها إلى دراسة المسائل التي تثيرها طبيعة المعرفة العلمية، حيث أكمل دراسته الفلسفية عام 1927، وأصبح دكتوراً بأطروحته في (فلسفة العلوم)، فعيّن أستاذاً في (ديجون) 1930، ثم في (السوربون) 1940.

وقد أقام شهرته، في هذه المرحلة، على ثلاثة عشر كتاباً، جمعت بين الكفاءة العلمية، والنفاذ الفلسفي، وكان جهده - كأستاذ جامعي - منصرفاً إلى النقد الفلسفي للفكر العلمي، ذي الرؤية العقلانية المتحررة.

أما المرحلة الثانية من حياته العلمية فقد انتقل فيها باشلار إلى تلمس (الموضوعات الظاهراتية) في العالم المادي، مناقشاً إياها من خلال منظور (الخيال) كقوة كونية، وملكة سيكولوجية، حيث درس (صور المادة) من خلال (الإبداع) الأدبي متحولاً من دراسة فلسفة العلم إلى دراسة فلسفة الفن والجمال.

وقد درس باشلار (الصورة الشعرية)، واعتبرها (بروزاً) متوثباً ومفاجئاً على سطح النفس. واتخذ منها (موقفاً موضوعياً) قدر الإمكان، مستخلصاً إياها من العناصر المادية الأربعة (الماء، والهواء، والتراب، والنار)، وهي العناصر الأساسية في نظريات نشوء المادة.

ثم بدا له أن (الصورة) المدروسة من خلال الذات لا يمكن فهم جوهرها من خلال الإحالة إلى الذات فقط، لأن (الظاهراتية) تستطيع استعادة ذاتية الصورة باعتبارها تنويعية، لا تكوينية. ولذلك لا بد من إسهام الذات (= الروح)، والعلم (= العقل) في دراسة ظاهرة (الصورة الشعرية)، لأن الذات تمتلك بصيرة داخلية ليست انعكاساً للعالم الخارجي، وهي حالة نفسية تمتزج بالحلم، ويستريح فيها العقل، ولكنه لا يستقيل أو يتقاعد، فالروح يقظة دون توتر، والعقل يضع لها المشاريع الأولية. ومن هنا فإن باشلار يميّز بين القارئ العادي والناقد الأدبي، فيرى أن الأول يكتفي بالاستمتاع بما يقرأ، بينما الثاني يتجاوز ذلك إلى معرفة كل شيء، والإحاطة بكل شيء، بل ومحاولة الخلق مع المبدع نفسه.

وإن شغف باشلار بالتحليل النفسي، كعلم جديد، ومعرفته بفرويد، ويونغ، جعلاه يسلّم بقراءة نفسية للأثر الأدبي، ويعتبرها وسيلة نموذجية لمعرفة الكاتب. وقد حاول تجديد النقد الأدبي عن طريق إعادة الاعتبار (للخيال المادي) الذي ينفذ إلى عناصر الكون، فأقام منهجه النقدي على (الحلم). ولم يقيّد نفسه بمنهج نقدي واحد، واعتبر (الصورة الشعرية) بثّاً واعياً تقوم به نماذج وأنماط أصلية (لاشعورية)، عن طريق (الخيال). وهي معنى في حالة كامنة. وتتلبس الكلمة هذا المعنى، فتكتسب (دلالة) جديدة قادرة على إثارة الأحلام. وتكتسب الصورة دلالة مزدوجة: فتعني شيئاً آخر. وتثير أحلاماً بصورة مختلفة. ذلك أن الخيال والأحلام والفكر هي التي تتكلم، من خلال الأدب الذي يروي رغبة إنسانية.

وقد طبّق باشلار منهجه (الصوري) في كتابه (الماء والأحلام) على (خيال) إدغار ألن بو E. A. Poe فوجد أن صورة (الماء) هي التي تسوده. «أو بصورة أدق، ماء خاص، ماء ثقيل، أكثر عمقاً، وأكثر ركوداً من جميع المياه الراكدة العميقة، إنه عند (بو) الجوهر، الجوهر الأم».

هكذا يرغب باشلار في أن يكون الناقد ذاتياً وموضوعياً في آن. وأنه ينبغي أن يتم فهم الأدب عن طريق (الصور الأدبية). ذلك أن أصالة الكاتب إنما تقاس بجدّة صوره، وأن (يحلم) الناقد مع الآثار الأدبية، لا أن يقتصر على (رؤيتها) فقط. مؤكداً عدم كفاية (النقد الكلاسي) الذي يردّ الإبداع إلى ما هو شعوري فقط في الإنسان، والذي يعدّ (الصورة) زمنية، أو نسخة عن الواقع فحسب، ناسياً (الوظيفة الشعرية) للصورة في إعطاء شكل جديد للعالم.

ويؤكد باشلار وجوب ربط (الحياة الخاصة للصور) بالنماذج الأصلية التي يكتشفها التحليل النفسي. وعند ذلك تبدو الصور المتخيلة (تساميات) لهذه النماذج الأصلية، وليست إعادة إنتاج للواقع. ومن هنا رغبة باشلار في أن يكون الناقد يقظاً إلى أقصى حدود اليقظة، وأن يقرأ الأدب بإمعان، وأن يحصر همّه لا في (عقدة) الكتاب، بل في البحث عن (الصور) الجديدة القادرة على تجديد النماذج الأصلية اللاشعورية، لأنها هي وحدها العلامة على قدرة (الخيال) الخلاقة. وبهذا يبدو باشلار (حالماً) مع الآثار الأدبية، أكثر منه (ناقداً) يصف هذه الآثار.

وتحت تأثير التحليل النفسي والاهتمام بالعناصر المادية الأربعة، وضع باشلار كتبه: التحليل النفسي للنار 1938، الماء والأحلام 1942، الهواء والأوهام 1944، الأرض وهواجس الإرادة 1948، الأرض وحلم الراحة. ولكنه في مرحلة تالية وضع مؤلفات تنتمي إلى (التأويلية) أكثر من انتمائها إلى التحليل النفسي، من مثل: شاعرية الفضاء 1957، وشاعرية أحلام اليقظة 1961. وفيها يدرس (الصورة الأدبية) لا على أسس نفسية لاشعورية، كما كان يفعل سابقاً، بل على أسس (ظاهراتية) إذ لم يعد العمل الأدبي - عنده - يمتلك ماضياً، أو علاقة سببية بين (صوره) والنماذج الأصلية الكامنة في اللاشعور. بل أصبحت دراسة (الصورة والخيال) عنده تعني دراسة (ظاهرة الصورة) عند انبثاقها، باعتبارها نتاجاً مباشراً لكيان الإنسان في واقعه.

وهكذا أحدث باشلار (ثورة كوبرنيكية) في النقد الأدبي، عندما أعاد الاعتبار للخيال، ورأى أن مهمة الناقد هي أن (يحلم) مع المبدع، وأن يعثر على (الصورة الشعرية) في انبثاقها، وأن يدعها (ترنّ) في ذاته، وأن يكتشف (تنظيمها) السرّي.

- **جان بيير ريشار:**

وأما جان بيير ريشار J. P. Richard فقد بدأ حياته النقدية عام 1954، وفي عام 1961 نال شهادة الدكتوراه ببحثه عن الشاعر الفرنسي مالارميه S. Mallarmé، وهو يستند إلى خلفية فكرية ونقدية تسمح له ببناء منهجه النقدي الخاص به، والذي يستند إلى الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) Phenomenologie التي يمثلها إدموند هوسرل E. Husserl والفلسفة الوجودية لدى جان بول سارتر J. Sartre وفلسفة العناصر الأربعة عند غاستون باشلار G. Bachelrd.

وريشار هو أستاذ الأدب المعاصر في جامعة السوربون، وقد أمضى خمساً وعشرين سنة يدرّس الأدب الفرنسي في لندن ومدريد. واستفاد من أطروحات باشلار، وبوليه.

وصاغ منهجاً نقدياً جديداً أطلق عليه اسم المنهج الموضوعاتي (التيمي)

Thematique، ووضع كتباً هامة من مثل: الأدب والإحساس (1954)، والشعر والأعماق (1955)، والعالم الخيالي لمالارميه (1961)، وإحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث (1964)، ومنظر من شاتوبريان (1967)، ودراسات في الرومانسية (1971)، وبروست وعالم الإحساس (1974)، وستاندال وفلوبير (1975)، وقراءات مجهرية (1979)، وصفحات مشاهد (1984)..

ويعرف ريشار (التيمة) Theme بأنها مبدأ تنظيمي محسوس أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد.

و(الموضوعات) تميل إلى أن تنتظم كما يحدث في البنى الحية، وهي تترابط في مجموعات مرنة يهيمن عليها قانون التشاكل والبحث عن أفضل توازن ممكن.

و(الموضوع) هو المبدأ الذي تلتقي عنده مفاهيم النّصّ أو الكاتب، والمحور الذي تجتمع حوله كل القرابات السرية في النّصّ، والمركز الذي تتوجه إليه الدراسة. فمنه تبدأ، وإليه تعود، فهو يوجه العملية النقدية.

و(الموضوع)، عند ريشار، هو وحدة من وحدات (المعنى)، وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها تسمح بالتوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي ببسط العالم الخاص للكاتب، وهو النقطة المركزية التي ينطلق منها الناقد، وإليها يعود. وحول هذا المحور النقدي تدور كل أبحاث ريشار ودراساته.

ويحدّد ريشار (الموضوع) بأنه مبدأ تنظيمي محسوس، أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. ويكمن (الموضوع) في (القرابة السرية)، أو (العائلة اللغوية) التي يمكن عن طريقها تحديد (موضوع ما)، وتستند (العائلة اللغوية) إلى ثلاثة مبادئ: الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية[1].

ويتمثل (المنهج الموضوعاتي)، عند ريشار، في استنطاق مدلولات الصياغة اللفظية عبر ألفاظها وتراكيبها، وفق مبدأ التقدم والارتداد، وإضاءة المستوى اللغوي

---

[1] قام بهذا العمل، في نقدنا المعاصر، عبد الكريم حسن في كتابه: (الموضوعية البنيوية)، المؤسسة الجامعية - بيروت 1983.

بالمستوى النفسي، وبالعكس.

وأحياناً قد يخرج ريشار على هذه (الموضوعية) الصارمة، والمنهجية (الجذرية) ويعتمد الذائقة الشخصية، فيترك الكلمة لانطباعية حادة، مؤكداً أن الأثر الأدبي لا يفهم إلا (كتنغيم) موسيقي، ومعتقداً أن النقد، أولاً وأخيراً، هو انطباعية على ضوء منهج خاص يعتمده الناقد وسيلة لإلقاء المزيد من الضوء على الأثر الأدبي، فالالتزام بمنهج نقدي صارم هو بداية الطريق. ولكن نهايته هي عودة إلى الذاتية لممارسة انطباعية حرة. وورولان بارت مثال جيد على ذلك، فقد انتقل من البنيوية الشكلية ذات المنهج الوصفي الصارم، إلى (النقد الحر) ولعبة عشق الكلمات، جرياً وراء (لذّة النّصّ)، والسكر برحيقه. وكذلك فعل ريشار، في كتابه الأخير: قراءات مجهرية، حيث اكتشف (الجذور) أولاً، وفق منهجه النقدي، ثم أطلق عنان انطباعاته الذاتية، لتؤكد هذه (الجذور)، وتنطلق منها إلى آفاق قراءات تأويلية حرة.

و(القراءة الموضوعاتية) هي مسح لحقول حسية معينة، من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها على كل مستوى من هذه المستويات المنقودة، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب عنها والمستبعدة.

والمهم أن يكون المدلول (دالاً)، لأن الاتجاهات (الدّالة) هي التي تغطي سجل الجرد والسجل المحسوس، لأن (الاتجاه الدّال) هو (المعنى) Sens ذلك أن (القراءة الموضوعاتية) هي قراءة وصفية تُعنى بالجرد والتنضيد والتصنيف، وتحركها الرغبة في كشف (التجانس) الذي يتجلّى في رسم مجموعة العناصر المعروضة (كنظام) منسق ذي خصوصية، ومن ثم تصنيف (المعنى)، عن طريق وضعه في مقولات، ينطوي كل منها على مجموعة من (النظائر) التي يمكن إبدالها من بعضها بعضاً. وهكذا يتبدى (الموضوع) كإحدى مقولات (المعنى).

ويحاول ريشار العثور على (القصد) الأساسي للكاتب، أو (مشروعه) الذي يقود مغامرته الأدبية، أو (موضوعه) الذي يستحوذ على كامل اهتمامه، في مستواه البدئي، المحسوس، معترفاً بدينه، في هذه الخطوة، لباشلار. ومن أجل ذلك فهو

يسجل كل الأشياء التي يعرضها الكاتب: المشاهد، والأحداث، والأصوات، والصفات، والماهيات. ثم يحاول ربطها ربطاً جميعاً ببعضها بعضاً، من أجل أن يعيد بناء نظام مسيرة معينة قام الكاتب بها.

ويتمثل منهج ريشار النقدي في البحث عن الاختيارات والأفكار المتسلطة على الكاتب، والمشكلات التي تكمن في أعماق وجوده الشخصي، وتراكيب أحلام اليقظة لديه. و(المركز) في شخصيته. ولتحقيق هذا الغرض فإن الناقد يحاول تأليف (متحف) من الموضوعات والصور والإيقاعات المفضلة لدى الكاتب، باعتبارها وسائل التعبير الأولية التي يبدع الكاتب بوساطتها عالمه. وهكذا يبدو (النقد الموضوعاتي) عند ريشار تأملاً، واستنباطاً، وتجوالاً، وليس موقفاً مسبقاً، أو إلقاء نظرة، أو وقوفاً على مدخل الأثر الأدبي فحسب.

وتتمثل نقطة البدء في هذا المنهج النقدي في (إحصاء) مفردات كل موضوع، في العمل الأدبي، ففي موضوع (الحب) مثلاً تحصى كل المفردات التي تتعلق به، من مثل: أحب، يحب، الحبيبة، المحبوب، الهوى، اللثم، القبلة... إلخ. ويتم تحديد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة لتوضع في مجموعات أو حقول شاقولية.

ثم تلي ذلك الخطوة الثانية، وتتمثل في تحليل مفردات كل حقل من حقول (الموضوعات) المستخرجة، ثم استخراج النتائج، وصولاً إلى شبكة (العلاقات الموضوعية) المعبّرة عن بنية الموضوعات، في مرحلة شعرية معينة. وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها.

ولدى تطبيق ريشار هذا المنهج (الموضوعاتي) على أعمال إبداعية، وجد في آثار الشاعر الفرنسي الفرد دوفيني (خليّة الساعة)، ورأى أن مسرحيته (شاترتون) إنما تدور حول هاجس الزمن، كما اكتشف (تجربة الهوّة) عند جيرار دو نرفال، وآرثر رامبو، وبول فرلين. ثم عمّم مفهوم (الهوّة) على مستويات الموضوع والعاطفة والشعور واللغة، واستنتج أن الوجود، بالنسبة لهؤلاء الشعراء، ضائع في العزلة المأساوية التي أحاطوا بها أنفسهم، وأصبحت تكتنف نظرتهم إلى الحياة. ومن هنا (إشكالية) شعرهم، لموقفهم المعارض لموقف مجتمعهم، ولغوصهم في أعماقهم النفسية بهدف

استكشافها.

كما درس مالارميه S. Mallarmé وهو شاعر ذو صياغات لغوية غامضة ومكثفة. وقد حاول ريشار اجتذابه إلى منطقة السهولة والوضوح، وحاول تأليف (متحف) من الصور والألوان والإيقاعات المفضلة لديه. فهذه الأشياء هي وسائل التعبير الأولي لآلية الغموض عنده، ثم تابع تقصّي ملامح هذا الاتجاه ومتابعته بدقة. وحاول بناء (أطلس) مالارميه، فقدم (متحفاً) للخيال المالارمي، صنّف فيه كل الأشكال المحببة عند مالارميه: كالممرات الجبلية، وأشباه الجزر، وضمّ كل أنواع النبات والحيوان والنساء في عالم (ظواهري) محسوس، يحتوي الأصوات المحبوبة والأشياء المعشوقة لدى مالارميه. وقد انتهى إلى أن بلوغ الخاصتين الأهم في العمل الأدبي العظيم هما: التجانس، والبساطة، حيث لا حشو، ولا إسفاف أو تناقض. وأن ما يهم الناقد من النّصّ إنما هو المنطق الحسي الذي يغذي نداء النّصّ لنا.

إن تصنيف عناصر (المعنى) على أساس مقولاتي يتطلب أن نضع كل مجموعة من العناصر في سلسلة (المقولة) التي تنتمي إليها. ولكن هذا التصنيف الذي يقوم على أساس (الائتلاف)، ينبغي أن يترافق مع تصنيف آخر يقوم على أساس (الاختلاف) ذلك أن (التقاء) العناصر مع بعضها بعضاً ذو دلالة، كما أن (تباينها) عن بعضها بعضا ذو دلالة أيضاً. ومن هنا وجوب البحث عن (المؤتلف) و(المختلف) في عناصر (المعنى)، قبل تصنيف المعنى ووصفه.

وقد وجد ريشار لدى بروست ترسيمة (الزهرة)، فحدّدها بأنها (زهرة الغريب)، منطلقاً من وجوب تحليل الزهرة كمركب أولي (فهي نوع من الأحمر)، وكمركب حراري (فهي درجة من الالتهاب)، وكمركب حميمي (فهي زهرة حانية بذاتها، وهي زهرة متفتحة، منغلقة). وهكذا تتشكل (الترسيمة) الحسية. وعلى هذا المستوى العملي يمكن تصنيف ودراسة كافة (الترسيمات) و(الموضوعات).

وهكذا يفكك (النقد الموضوعاتي) العمل الأدبي، بحثاً عن (معناه)، ثم يعيد تركيبه، وفق (مشروع) أو (هدف) وجودي، يرتبط، ليس بوعي الكاتب، وإنما

بوعي النّصّ الأدبي المنقود.

والخطوة الأولى في (المنهج الموضوعاتي) تقوم على العمل (الإحصائي). أما الخطوة الثانية فتنصب على (التحليل). والثالثة يتم فيها جمع النتائج ووضعها ضمن منطق (مقولاتي) يرتسم في نموذج شبه بنيوي. وهنا تقترب (الموضوعاتية) من البنيوية، حين تبحث عن القوانين والأنظمة والعلاقات التي تشكل العمل الأدبي. وهذه الخطوات الثلاث ليست منفصلة عن بعضها بعضاً، بل هي متماسكة إلى الحد الذي تستدعي فيه كل خطوة تاليتها.

وهكذا يبدو إسهام ريشار كبيراً في (النقد الموضوعاتي) حتى ليعدّ - بحق - مؤسسه. وقد أغناه بمقولات ومفاهيم نقدية زادته وضوحاً، من مثل: الكثافة، والبنية. والدّال، والمدلول، والعمق، والعلاقة، والحلولية، والخيال، والحسّية، والتجانس... إلخ. في ثنائيات ضدية مستقاة من ألسنية سوسير.

فمقولة (الكثافة) عند بروست مرتبطة (باللاكثافة). وكلتاهما مرتبط بسجل (المادة). ومقولة (الانطلاق) مرتبطة بمقولة (الانفتاح). وكلتاهما مرتبط بالسجل (المكاني). ومقولة (الوحدانية) مرتبطة بمقولة (التعددية)، و(الاستمرارية) مرتبطة (بالانقطاعية)... إلخ، وهذه (المقولات) هي (الموضوعات) الموظفة في هندسة المشهد. و(القراءة التأويلية) هي التي تظهر (فيض المعنى) الصادر عن محتوى العمل الأدبي، وذلك من خلال مبدأ (التمفصل) المستمر، حيث يتفكك المعنى باتجاه معنى آخر يتفكك بدوره باتجاه كل المعاني الأخرى.

كما تُعنى (القراءة التأويلية)، عند ريشار، (بالبنى) الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء. ومن هنا يصبح (النقد التأويلي) بحثاً عن (البنيات) من أجل التعرّف على (المعنى) الذي يوجد (هيكل) المشهد الأدبي. وهذا (المعنى) هو (الرؤيا) الكلّية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه للعمل الأدبي إلى (وحدات) صغيرة، و(موضوعات)، و(ترسيمات)..

بيد أن السمة المميزة (للبنية) في (النقد التأويلي) هي أنها (بنية شبكية) أو (بنية إشعاعية)، حيث يُحيل كل عنصر فيها إلى كل العناصر الأخرى.

وأما (الدّال) في النقد (الموضوعاتي) فهو (الشكل)، و(المدلول) هو (المعنى). ولكن القراءة (التأويلية) تتجاوز هذا التصنيف فتجعل المدلول (= المعنى) دالاً على مستوى آخر. ذلك أن (النقد التأويلي) إنما هو نقد للمدلول، أي إنه يسبر السجلات الأساسية، حيث ينتشر المعنى، ويصنّف كلاً منها في (خانة)، ثم يعود فيجمع هذه (الخانات) في وحدة (معنى)، وبهذا تجعل (القراءة التأويلية) المدلول دالاً. ومن هنا ابتداع ريشار لمصطلح (مضمون الشكل).

ولما كان (الموضوع) وحدة من وحدات (المعنى)، فإن كل (موضوع) يشتمل على مجموعة من (الظهورات)، وكل ظهور يعدّ لباساً للمعنى، وكل ظهور للمعنى هو صدى لظهور آخر للمعنى ذاته. واكتساب العنصر المدروس هويته إنما يتمّ من خلال انتمائه إلى النسق الذي يتشكل فيه. وهو يكتسب القدرة على التكوكب حول العناصر الأخرى التي تنتمي إلى نفس النسق.

ويميّز ريشار بين نوعين من المعنى: (المعنى الظاهري)، و(المعنى الخفي) ومهمة النقد هي الكشف عن المعنى الخفي في النّصّ الأدبي، ذلك أن المعنى موجود، وعلى الناقد إيقاظه من سباته العميق، والكلام الحقيقي هو ما لا يقال في الكلام. وقراءة الشعر الحديث يجب أن تتجاوز ما في السطور إلى ما خلف السطور. ونحن نجد أمثال هذه (المعاني) المستترة في النصوص الرمزية والغامضة. ونجد معها أزواجاً من المتضادات المحسوسة: كالسطحي والعميق، والمنغلق والمنفتح، والقريب والبعيد، والموجود وغير الموجود... إلخ.

ومع توق الشعر إلى إظهار (المعنى)، فإنه يرغب - أيضاً - في (اللامعنى). هكذا يبرز (العدم الخصب) عند سان جون بيرس، و(البرق المتصل) عند رينيه شار، و(الظل المضيء) عند بول إيلوار، و(النار الخلاقة) عند إيف بونفوا، و(الحد اللامحدود) عند جاكوتيه.

وريشار، في نقده (الموضوعاتي) لا يبحث عن المعنى لذاته، بل لما يكمن وراءه. إنه يبحث عن أصل المعنى، ومصدره، وغايته، وهدفه. وفي ذلك يقول: (حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على (القصد) الأساسي، أو (المشروع) الذي يسيطر

على مغامراتهم، وأن أصف هذا (المشروع).

و(النّصّ) هو الحقيقة المطلقة في (النقد الموضوعاتي). ومن خلال النّصّ تتكشف حقيقة المبدع، وإلا (فأين يمكن أن يوجد الكاتب إن لم يكن في جملة ما كتبه؟) وكذلك الناقد فإنه ينطلق من النّصّ، ويعود إليه، ويحلّ فيه، من أجل أن يبينه، ويعيد بناءه، حتى يستقر على النحو الذي يرضيه.

و(القراءة الموضوعاتية) هي قراءة (حلوليّة)، لأن (النقد الموضوعاتي) هو بالأصل (نقد حلولي)، ينفي الإحالة إلى أي مصدر خارجي اجتماعي أو تاريخي، كما ينفي الإحالة إلى الكاتب الذي يفيض عنه العمل الأدبي. فالكاتب موجود خارج العمل المنقود. وهذا يعني قدرة العمل على أن يخلق خالقه، أكثر مما يخلقه خالقه!

وأما (مفهوم الحسيّة) فهو أحد المفاهيم القاعدية في (النقد الموضوعاتي). ويتجلّى في مسح الحقول الحسية المعينة، من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها.

ويتحدّد (مفهوم الحسية) عند ريشار في البحث عن اللحظة الأولى في عملية الخلق الأدبي عند الأديب، حيث يحتك، بدءاً بالأشياء. وفي الكشف عن تمفصل العناصر الأولية التي يستمدها الشاعر من حسه وخياله. وإن نقطة ولادة العمل الأدبي إنما تعني تحليل هذه العناصر الحسية الأولية لهذا العمل، كمرحلة أولى. ثم تحديد الكيفية التي تلتقي بها هذه العناصر كمرحلة تالية.

وقد انتهى ريشار إلى أن بعض (الموضوعات) تعاود نفسها في العمل الإبداعي. وهذا ما يوصل إلى مفهوم (الاطراد)، لأن هذه (الموضوعات) تقوم بمهمة تنسيق الحياة الخفية في العمل الإبداعي، وهذا ما يقود إلى (الوظيفة النوعية) للموضوع.

والواقع أن (معاودة) موضوعات ما، من قبل أديب ما، في أعمال أدبية متعددة، إنما هي (مقياس) لأعماله، و(مفتاح) لتنظيمها، و(دليل) على (هوس) الأديب بها، نظراً (لاطرادها) في أدبه، وتتابعها فيه.

ولكن الإمساك بهذه (المعاودة) و(الاطراد) من قبل الباحث يحتاج إلى حصر الموضوعات الجزئية، والكلمات، وبالتالي إلى عملية إحصائية. ومن هنا ينبغي على

الباحث أن يبني معجماً للتواتر اللفظي في العمل الأدبي، ويظل دقيقاً وصابراً في قراءة النّصّ، فالدقة والصبر هما اللذان يقودان إلى القوانين الداخلية للرؤية والخيال، ومن هنا فإن ريشار يتناول مفهوم (الاطراد) بتحفظ، ودون أن يجعله المعيار الوحيد، ذلك أن (الغزارة) ليست معياراً نهائياً لتحديد الموضوعات المهيمنة في العمل الأدبي، فمن التكرار ما قد يكون بلا قيمة دالة. والمطلوب هو البحث عن (نقاط التقاطع)، كنقاط حساسة، كما في (صورة العري) عند مالارميه، فهي تسيطر على الحقل.

وينتهي ريشار إلى أن قيمة أي موضوع إنما تتحدّد من خلال إلحاحه وقدرته على التمفصل، وإن معنى أي موضوع إنما ينتج عن علاقته بالآخر، ضمن (الكون التخييلي). وإن (الموضوعات) تميل إلى الانتظام في (مجموعات) مرنة عندما يهيمن عليها قانون (التشاكل)، و(البحث عن أفضل توازن ممكن).

ومن (الموضوع) يميز ريشار عنصراً أكثر خصوصية ومحسوسية هو (الترسيمة)، Motif التي تتكرر، وترتبط بطريقة مميزة، وقد اكتشف ريشار (ترسيمات) بروست، فوجدها في: الزهر، والسمك، والمصباح، والناقوس، والخمر... إلخ. وهذه (الترسيمات) التي تدل على اختيارات الكاتب، معروضة في العمل الأدبي، بشكل غير منظم. ولكنها تتعلق (بالمعنى). و(تحليل الموضوع) ووصفه إنما يعني تعيين (الترسيمات) المتنوعة في داخله، وهذا يعني تحديد هذه (الترسيمات) من خلال ائتلافها واختلافها. وتصنيف (الموضوع) في (ترسيمات) يعني أن الموضوع يتطور حسب نسق هذه (الترسيمات) التي تلتقي داخل العمل الأدبي. وهذا ما يجعل (القراءة الموضوعاتية) قراءة أنساق من (الترسيمات) التي تلتقي على أساس المنطق المقولاتي.

وفي دراسته لبروست يتساءل ريشار: كيف يتشكل (المكان) عند بروست؟ وما أهميته؟ وما هي المحاور التي ينتظم بموجبها؟ وكيف يتجسد عبر تعبيره؟.

وفي مقولة (الزمان) يتساءل - أيضاً - ما الصيغ الخاصة بالزمن البروستي؟ وما هي الأزمنة المحببة لديه؟ وما هي الأزمنة المكروهة عنده؟ وهل لديه أزمنة حيادية؟

وفي ما يخص (الأشياء) التي تناولها بروست: ما هي الأشياء التي تتمركز عليها رغبته؟ وما صفات هذه الأشياء؟

وفي ما يخصّ (الأجساد): أي نمط من الأجساد يتشوق إليه بروست؟ وما هو مقام الجسد في أعماله؟

وفي (المجال الحسّي) كيف تتوزع الألوان؟ والأشكال؟ والأصوات؟ والحركات؟... إلخ.

وهكذا يصل الباحث أخيراً إلى (النوعية الشخصية للحسّ). وهي الجوهر النوعي لإحساس آخر لا يمكن الوصول إليه إلاّ عن طريق الفن.

وأما (مفهوم التجانس) فيعني به ريشار وصف العالم الخاص بالعمل الأدبي وتأويله، في تجانسه ومرماه، وتجانسه يتجلّى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية. وكذلك عندما نلحظ ميلاً إلى تكرار بعض المواقف، وتأكيداً على بعض البنى التي تشكل القاعدة الأساسية للنّصّ الأدبي.

وأحياناً يختار ريشار مصطلح (القراءة السرية)، و(المعمارية غير المرئية)، و(القوانين الداخلية) كبديل عن (مفهوم التجانس) الذي يجعله دليلاً على عظمة العمل الأدبي.

ومهمة النقد كشف هذا (التجانس)، وإبرازه، عن طريق (القراءة الموضوعاتية) التي تلتقط أصداء (العلاقات)، والتي - ربما - أعادت تنظيم الأشياء.

- **شارل مورون:**

يعتمد شارل مورون (1899 - 1966)، في نقده، منهج التحليل النفسي الفرويدي، مضافاً إليه الألسنية البنيوية، ويقوم منهجه النقدي على مقاربة تسمح بتنظيم النّصّ الأدبي حول (بنيوية رمزية لأزمة ما)، من أجل تقصّي ملامح الأسطورة الشخصية للكاتب، وكيفية ظهورها عبر الصور والاستعارات الملحّة عنده. وبهذا يصبح النّصّ تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي.

ويعتقد مورون أن الكاتب يعبّر، من خلال رموزه، عن فكرة ثابتة وعقدة

راسخة قد تكون أحياناً واقعية، وأحياناً خيالية. يتناولها الناقد، في بداية تحليله، كفرضية قابلة للتطوير، في سياق العمل، ثم يقوم بتحليل تماثلي للنصوص، وفق أسلوب التقدم والارتداد، آخذاً بعين الاعتبار جملة من المسلّمات، من أهمها:

اللاشعور، وأهمية الطفولة ودورها في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في اللاوعي والذاكرة، ووجود النزوات المتسلطة... (لخ)[1].

وعلى ضوء هذه المفاهيم النقدية، تناول مورون نتاج مجموعة من الأدباء أمثال: راسين، وبودلير، وفاليري، وبروست، وكوكتو... إلخ. وطبّق عليه تقنيات منهجه النفسي التي تدور حول المونولوج الباطني والنزعة المتسلطة للأحلام والأفكار ذات الإيقاع الهذياني: ففي كتابه: من الاستعارات الملحّة إلى الأسطورة الشخصية (1963)، قام مورون بتنضيد النّصوص المختلفة للكاتب الواحد، من أجل اكتشاف شبكة (الاستعارات المتماثلة)، و(الصور الميثولوجية المتسلطة)، و(المواقف الدرامية المتواترة)، متقصياً في النصوص الوقائع والعلاقات المستترة، وشخصية الكاتب اللاشعورية، والشهادات، واليوميات، والملاحظات، والتداعيات اللاإرادية، تحت البنى الإرادية المتجسدة في النّصّ.

وبعد تنضيد النصوص وفق حقول الاستعارات والصور الملحة، تأتي الخطوة التالية في هذا المنهج النقدي، حيث يتم الكشف عن (الأسطورة الشخصية) للكاتب، والتي هي عبارة عن استيهام دائم، يضغط على الكاتب، ويظهر على الكاتب، ويظهر من خلال نصوصه الإبداعية.

وأما الخطوة الثالثة فهي التفسير النفسي للأسطورة، باعتباره مسرحة لهذيان لا واعٍ للكاتب، بوساطة الكتابة.

والخطوة الأخيرة، هي مقارنة النتائج بالسيرة الذاتية. وهكذا يجمع منهج مورون النقدي بين ثلاثة محاور: الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع. والنتاج الأدبي.

ولدى تطبيق مورون منهجه النقدي هذا على (أزهار الشر) لبودلير، بدأ بتنضيد عدة قصائد نثرية، ثم قرّبها من حلم لبودلير أدرجه الشاعر في رسالة كتبها

---

[1] فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، دار الجيل - بيروت 1985، ص 87.

إلى أحد أصدقائه، واستخلص أن ثمة شبكة ترابطية ومسلسلة من الاستعارات الملحّة تدور حول عبء شعري يربض بوزنه الشبقي على المرأة في قصيدته (دوروتيه الحسناء)، ومخلوق خيالي لدن كالمطاط، يثير الشفقة في قصيدته (لكل منا وهمه). وقد انتهى مورون إلى أن الشاعر بودلير عاش تمزقاً حاداً بين الحلم والواقع، وأن هنالك صدعاً نفسياً لديه أشارت عقاربه إلى ساعة الزمن.

- **جان بول فيبر:**

الناقد الفرنسي المعاصر، عني بالنقد (الجذري)، ووضع في هذا المجال عدداً من الكتب، من أهمها: بسيكولوجيا الفن (1958)، وتكوين الأثر الشعري (1961)، ومجالات جذرية (1963)، وستاندال: البنيات الجذرية لآثاره ومصيره (1969).

و(الجذر) عند فيبر هو حادث أو موقف يمكن أن يظهر بصورة شعورية أو لاشعورية في نصّ ما، بصورة واضحة أو رمزية. فهو يقارب (العقدة) في التحليل النفسي، لكنه يظل (غير مفهوم) من الكاتب نفسه، باعتباره يعود إلى عهد الطفولة.

والجذور - عنده - نوعان: جذور شخصية، وجذور عامة. فالجذور الشخصية غير قابلة للاختزال أو التبسيط، وهي بعيدة عن (العقد) النفسية، والفرق بين الجذور الشخصية والجذور العامة هو أن جميع الأطفال يمرّون، مثلاً، (بعقدة أوديب) ولكن من النادر أن يتوقفوا عند هذه المرحلة فلا يتجاوزونها. وهذا الوقوف يدعى (التثبيت)، في علم النفس المرضي.

و(الجذر) هو افتراض في البداية، ثم يقوم (التحليل التماثلي) للنصوص بتأييده. ومن أجل العثور على هذا (الافتراض) ينبغي اللجوء إلى ذكريات الطفولة إذا ما ترك الكاتب وثائق سيرية. ثم تأييد هذا (الغرض) بنصوص أدبية من نتاج الشاعر. أما إذا لم يترك الكاتب وثائق عن طفولته، فيمكن عندها اللجوء إلى (التحليل الارتدادي)، وذلك بالانطلاق من الأثر الأدبي، والارتداد إلى الذكرى...

ولدى تطبيق فيبر منهجه الجذري على النصوص الشعرية وجد أن الشاعر دوفيني قد توقف عند موضوع (الساعة). وهذا جذر شخصي جعله الشاعر موضوعه الملّح، وإن الشاعر مالارميه قد توقف عند (الطير المحتضر، أو الطير الذي وقع في

الفخ).

وهذه كلها جذور شخصية، بخلاف (الجذور العامة) التي هي مشتركة بين أشخاص لا حصر لهم.

وقد يعبّر الجذر عن نفسه بشكل رمزي، ويطلق فيبر على هذا التعبير اسم (التنغيم الموسيقي) في الجذور الشخصية، و(الخاصية الغالبة) في الجذور العامة. وهكذا يعبّر الأثر الأدبي، من خلال عدد لا حصر له من الرموز، عن فكرة ثابتة، أو (جذر) وحيد. وهذا الجذر، يثبت أصوله في حادث منسي في طفولة الكاتب.

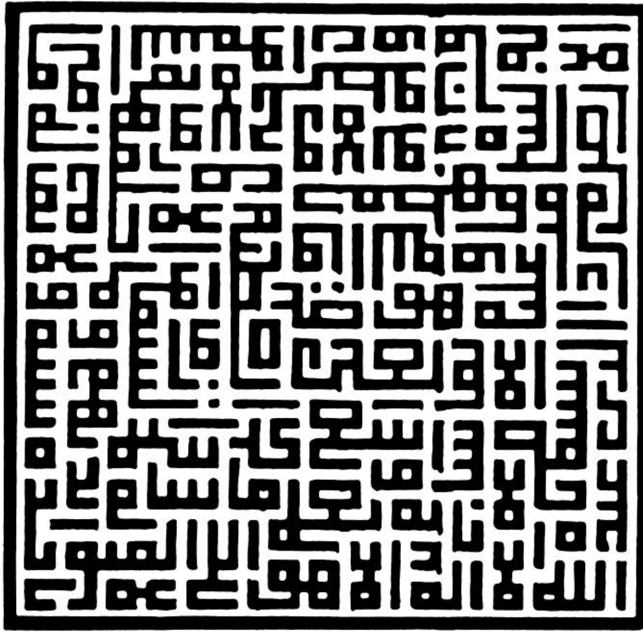
وبعد أن يفترض الناقد الفكرة المتسلطة، يقوم بالتأكيد على التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه الفكرة الثابتة وين كل نصّ يجرى فحصه. وقد قام فيبر بهذا، فقارن حادثة سقوط بول فاليرى، عندما كان طفلاً، في حوض ماء. فوجد في قصائد فاليرى تلميحات إلى هذا الحادث: (الاحتضار العذب، المقبرة البحرية... إلخ). وأكّد بعشرات التفاصيل هذه الفكرة المتسلطة، وربطها بالحادث الذي وقع لفاليرى في طفولته.

وهكذا يسهم النقد الموضوعاتي - الجذري في التأويل النقدي، كأحد تيارات المنهج التأويلي في النقد الأدبي.

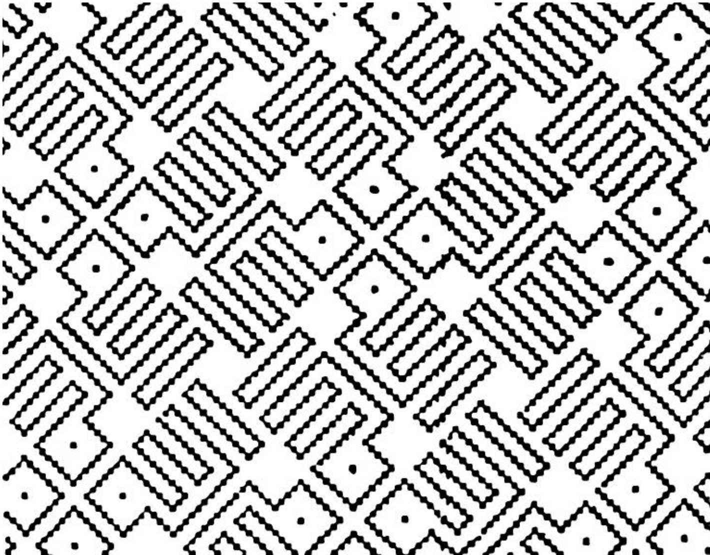
ملحق الأشكال

الشكل 1: أقدم أثر إسلامي يمثل نقشاً على قبر عبد الرحمن ابن خير الهجري (652م) - موجود في متحف الفن العربي في القاهرة

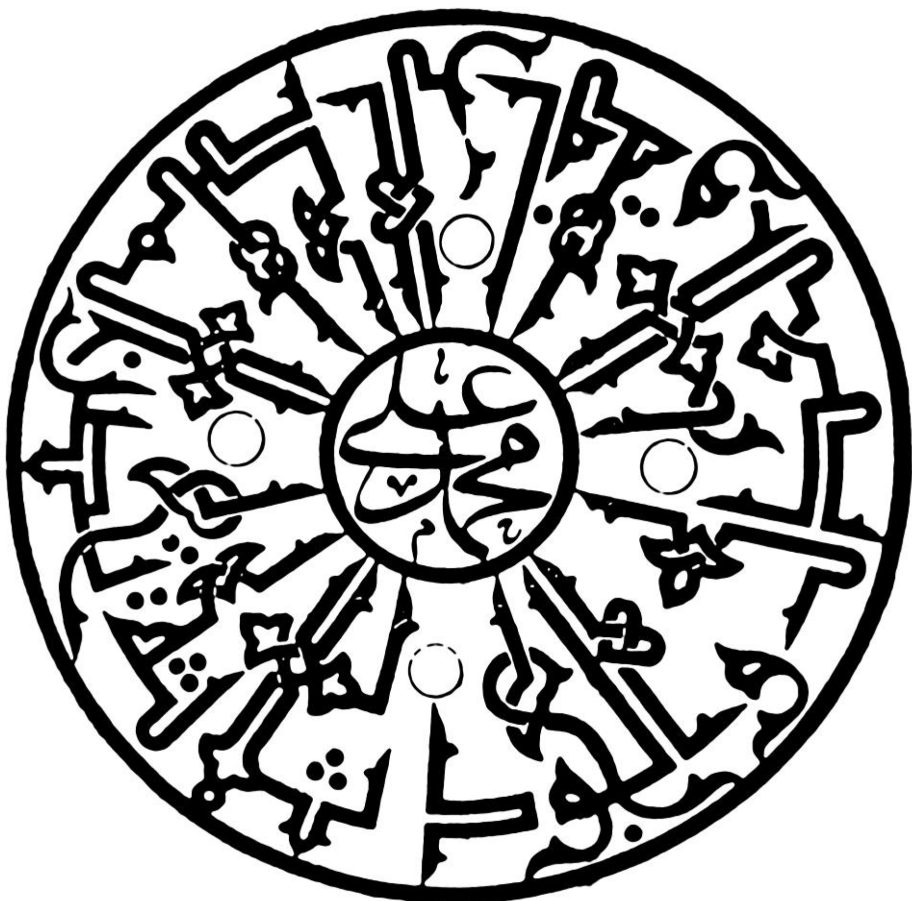
الشكل 2: الخط الكوفي، الخط الفارسي، الخط الديواني، الخط الثلثي، الخط النسخي، الخط الأندلسي - المغربي.



الشكل 3: الخط الكوفي



الشكل 4



الشكل 5: الكوفي المملوك



الشكل 6



الشكل 7

Douces figures poignardées Chères lèvres fleuries
MIA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE et toi MARIE
où êtes-
vous ô
jeunes filles
MAIS
pres d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naguère
O mes amis partis en guerre
Jaillissent vers le firmament
Et vos regards en l'eau dormant
Meurent mélancoliquement
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Derain aux yeux gris comme l'aube
Où sont Raynal Billy Dalize
Dont les noms se mélancolisent
Comme des pas dans une église
Où est Cremnitz qui s'engagea
Peut-être sont-ils morts déjà
De souvenirs mon âme est pleine
Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
Le soir tombe O sanglante mer
Jardins ou saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

الشكل 8: قصيدة الحمامة الجريحة، ونافورة الماء للشاعر أبولينير

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
TOU JOURS
AUX A L
LEM ANDS

الشكل 9: برج المرحوم للشاعر أبولينير

kp erioUM lp'er ioum
Nm' periii pERnoun
bprEtiBerreeeRREbEe e e
ONNOo gplanpouk
konmpout pERIKOUL
RREEe e EEee rrrrreeeeA
oapAerrre EE E
mgl ed padANou
MTNou tnoum t

قصيدة (صوتية بصرية) لراؤول هاوسمان نظمها عام 1918

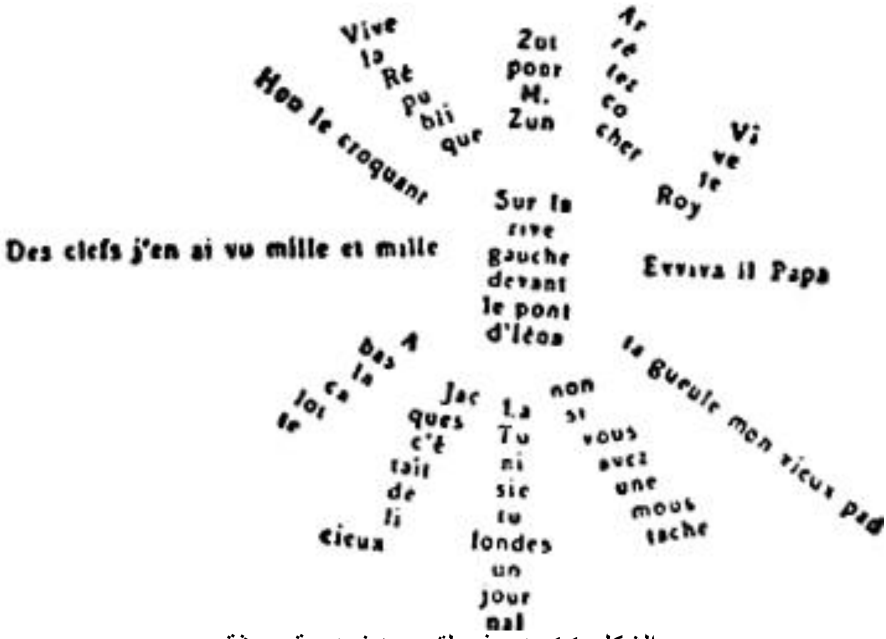
l l
lo lo
lov lov
love love

قصيدة الشاعر الأسكتلندي
إيان هاملتن فنلي

C—U
Dada
Straße

نموذج من الطباعة عند الداديين

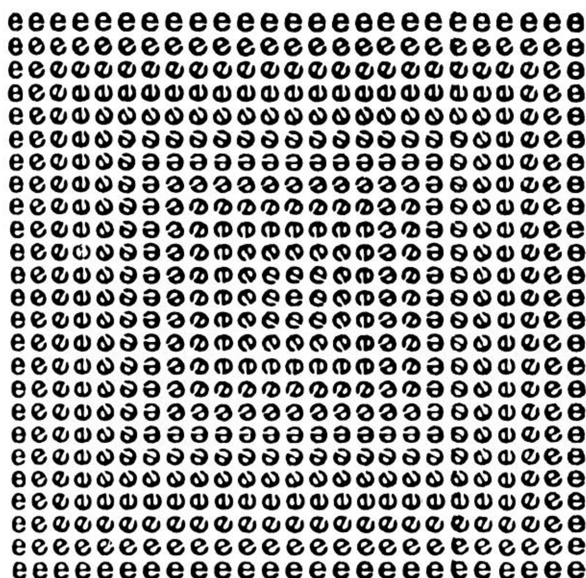
الشكل 10



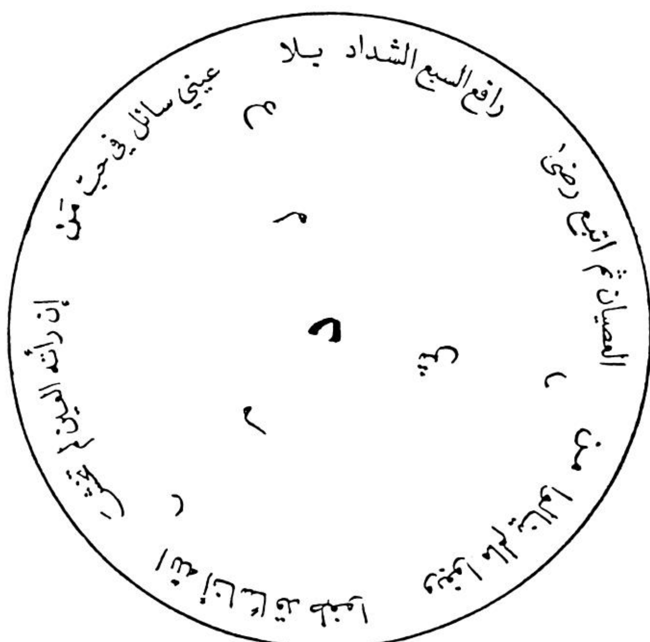
الشكل 11: نموذج لقصيدة فرنسية حديثة

I	M	M	E	R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I
M	M	E	R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K
M	E	R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U
E	R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S
R	M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z
M	A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I
A	N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M
N	N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M
N	D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E
D	O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R
O	M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M
M	I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M	A
I	N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M	A	N
N	I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M	A	N	N
I	K	U	S	Z	I	M	M	E	R	M	A	N	N	D

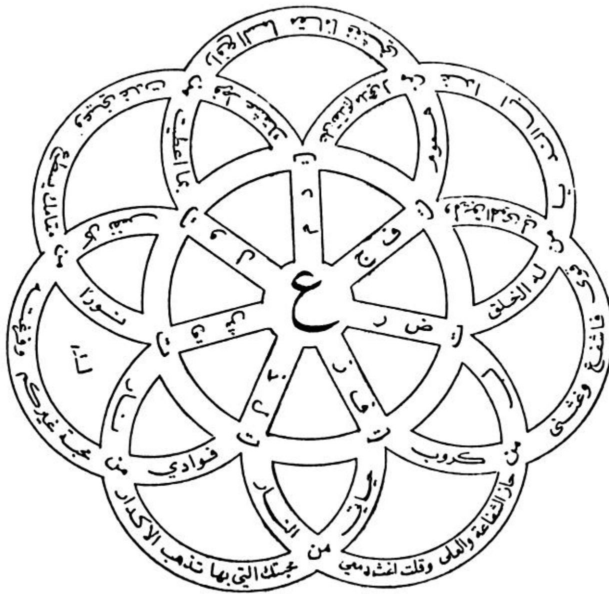
الشكل 12: نموذج للقصيدة المشهدية
An International Anthology Of Concrete Poetry (1967)
Stephan Barn



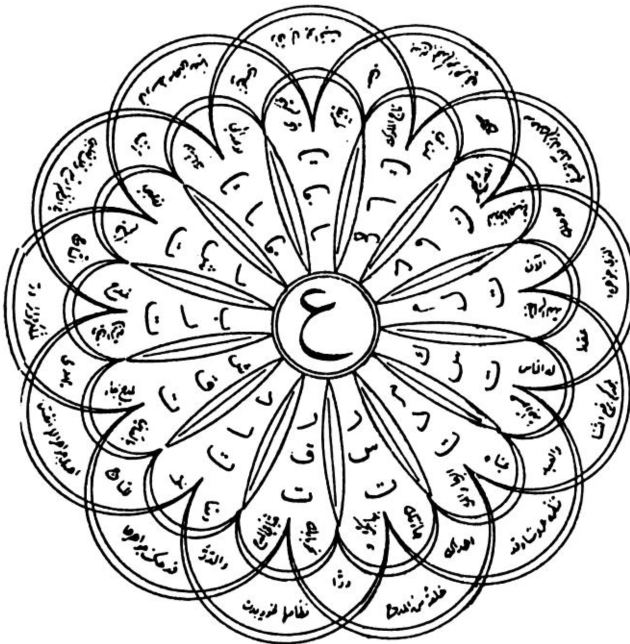
الشكل 13: نموذج للقصيدة المكانيكية
Timm Ulrichs



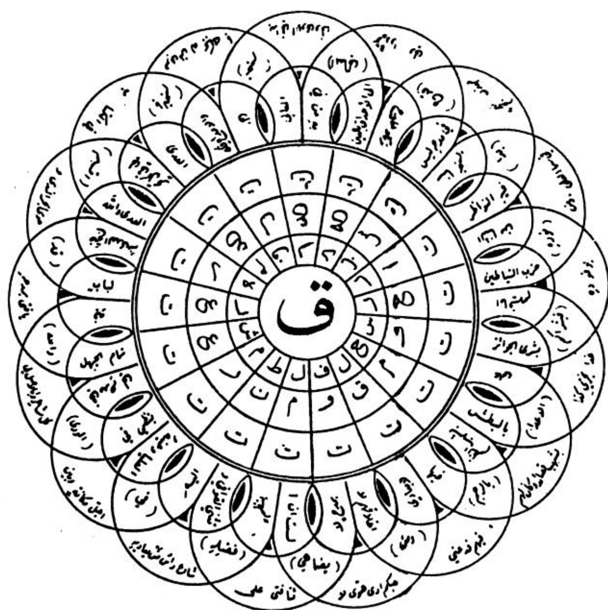
الشكل 14



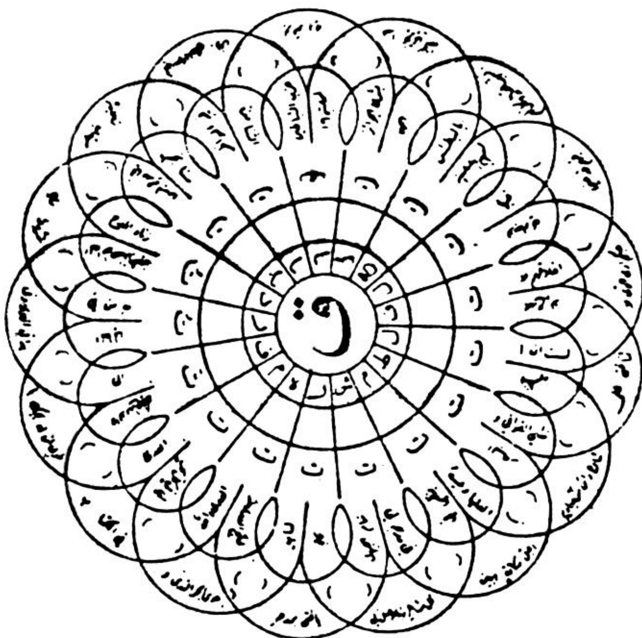
الشكل 15



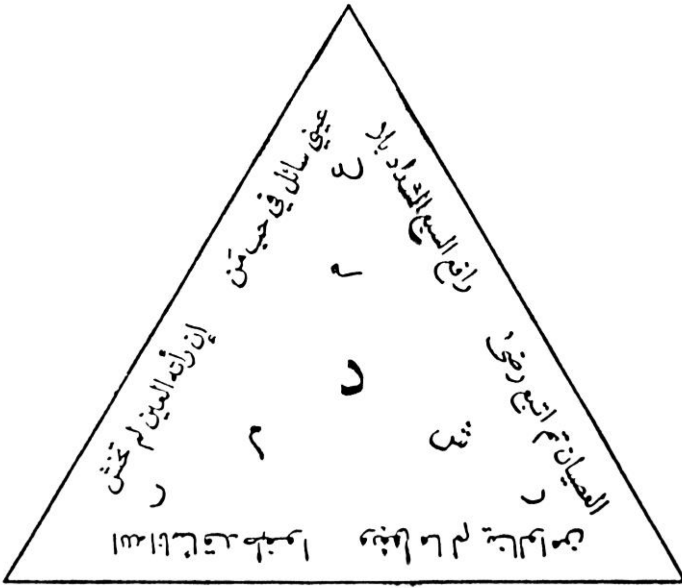
الشكل 16



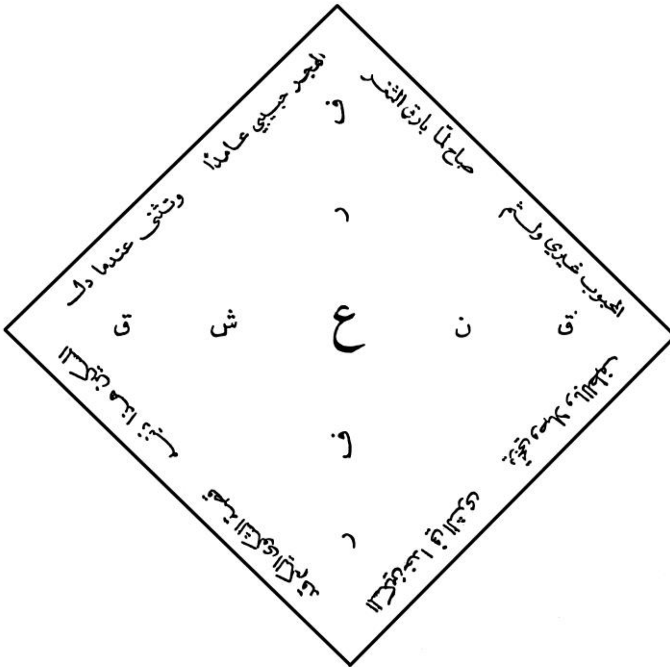
الشكل 17



الشكل 18

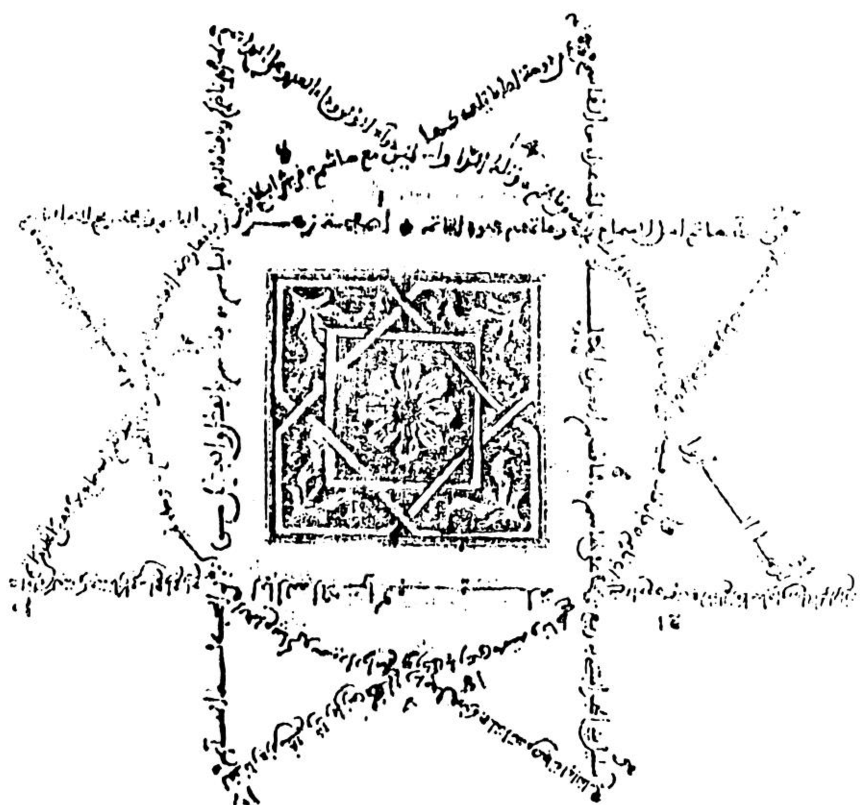


الشكل 19



الشكل 20

الشكل 21



الشكل 22

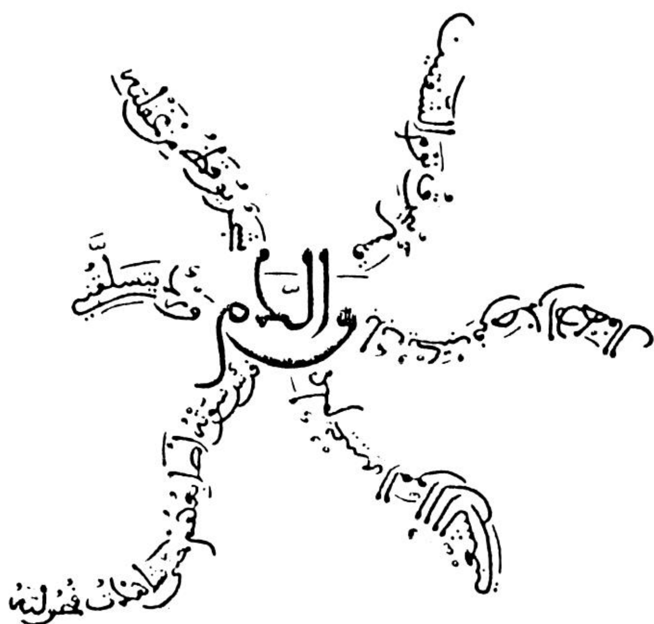
داء ثوى	بفؤادي شفه سقم	بمهجتي	من دواعي الهم والكمد
بأضلعي	لهب تذكو حرارته	من الضنى	في محل الروح من جسدي
يوم النوى	حل في قلبي له ألم	وحرقتي	وبلائي فيه بالرصد
توجعي	من الجوى شبت حرارته	مع العنا	قد رثا لي فيه ذو الحسد
جلّ الهوى	ملبسي وجداً به عدم	لمحنتي	من رثا بالحسن منفرد
تتبعي	وجد من تزهو نضارته	إذا انثنى	قاتلي عمداً بلا قود
مصلي الجوى	مولع بالهجر منتقم	ما حيلتي	قد كوى قلبي مع الكبد
بمصرعي	معتد تحلو مرارته	يا قومنا	آخذاً نحو الردى بيدي
هدّ القوى	حسنه كالبدر مبتسم	لفتنتي	هو من عند النوى جلدي
تروعي	قمر تسبي إشارته	إذا دنا	ساطع الأنوار في البلد
قلبي كوى	ملك في الحسن محتكم	لقصتي	وهو سؤلي وهو معتمدي
مودتي	سار لا شطت زيارته	لما جنى	مورثي وجداً مع الأبد

الشكل 23

هكذا
كلمني الشرق
موسم الحال

محمد بنيس
تخطيط
عبد الوهاب البوري

الشكل 24



الشكل 25

أعلمُ

أنّ

تبقَ إلا

لحظةٌ وبيننا

في النساء عزائك سا

ئرٌ لأنّ تململ القلب مُوزعين

البعض يطرقون الباب لمن

منت بجهة

أعلمُ

في

ذلك

بقايا بيوتٍ

أندلسيةٍ تطلُّ

على أشياء في الممر الخشبي

بدأت إنّ هذا سريري لم أستسلم

أيها الشرق الصديق

الشكل 26

الشكل 27

الشكل 28

أصبحت هذه الطرقات



الشكل 29

هنا قبر معلوم في أنغاء الصوت
تربع وشمالا وراسا في
عينك عام الزنج
بمراكش حيث
الناس شكوا
يا أخاهم
هل الريف
الشعر
بي

الشكل 30

كان في القرآن يغرق هذا الشرق حين لمحته بدنو
وينفخ في سماق اللوح يغرش في العصير بصو

غ
كفي مي
نزهة بين الحرف
كان الحرف ابن
طفولتي اختبأت و
كيف انفصل عن عشقي
بعصا حبني الرباب أملت
المشيئة الكتاب عند الصبين
كان الضوء منعدما وجلبابي يلف
الركبتين لمعته يغتام في قصبة يقول الكتب
كتبت البحر ثم مشيت لم اخذ كم حنين اصلا

الشكل 31

الشكل 32

تعالَيْ في فرشة الشجرة تعريني تنسل
إلى الحمائي
خنجري
رئتي
قادمة
يشهيني هذا الملكوت الطالع من
إشراقة حضرتها نار رقم عشقي عند التربة
ينحضني قدام يمتد هدير تنمو عن أذن
تترامى صرختها بين الأحراش تتقدم بي
وجهي هذي الأعشاب تعبر صورتها
وتعاود تمضي عينيك فتلك معا بينها
لن أنسى يرتج الملكوت
قادمة هي
سنخ الماء فلا يبقى غير الممنوع
ماريش
جيدان أربعة
تضاء
لون معموق
برد
وقليل من صوت الأحباب

الشكل 33: المتن والحاشية "بنيس"

في البدء اغتصاب
همومٌ من القول

شعر
عبد الله راجع

تقديم
عبد الوهاب البوري

الشكل 34

تغاديات حضر التجوال أمرائرقة نوبتي بالشبق الجنسي

رصاص، قطعم نرصا بور النبل

رائحة الروث يغال، نوبات

الصرع، الق مع الأمير

يرصا ص، تل

الزعتراذ ساءيا

طلها الـ صبان

قصائد أحيـ ـانا تقرأ في

المرحاض تفايـ ـات، رغوة صا

بون، الأمعاء، رائحة الحيض، استرخيت الآن فقولوا

إني مجنون

بالشيزوفرينيا

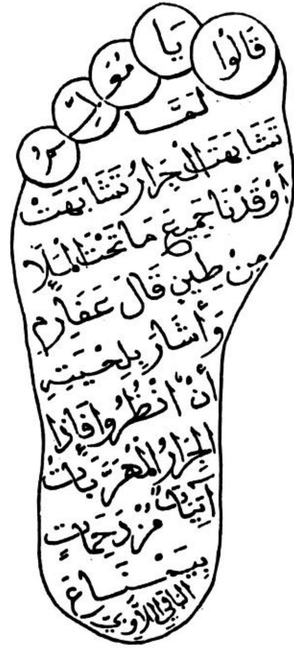
ومصاب بمركب أوديب

الشكل 35

قَالَ الفقروردي دقت ساعة الرمال
الواحدة وستا وعشرين صفحة نزيفا
مراهقا فاقتحم الباب اللازوردي صخرة
متوسطة في الماء الذي أبدا كان
يشكل ارتماءه الفضائي. وحتى يرتق
الأرخبيل في حدبانه أحرق كل
وعوده وبنى سفنا من المراجيح والسبورات
وصناديق ماسحات الأحذية. والتفت

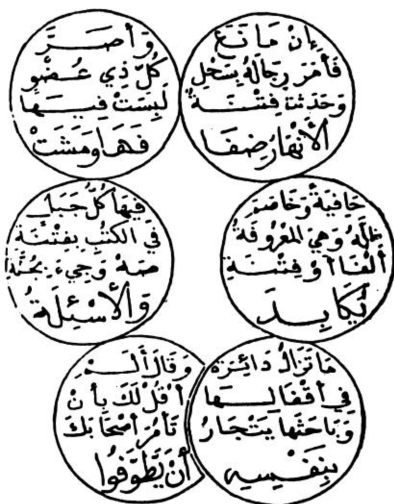
الشكل 36 للشاعر بلبداوي

الشكل 37



الشكل 38

1- أيقون قدم بشرية (بلبداوي).
2- أيقون لافتة إعلانية.
3- أيقون مركب: - يد بشرية - علامة مرور (بلبداوي).





الشكل 39

حظك
جد
حظك هذا
حظك من حرم
شبق يلتذ بقضم
الحلمات ومن حلمات
تلتذ بقضم نبيذ شبق
ونبيذ شبق يلتذ بقضم
الحلمات ويتجمع الملأ
أمام البوابات يشهدون
الأسئلة وهي تدور
في الأقفال

الشكل 40: أيقون شجرة جسمها الأسطر (بلبداوي)

قيل أولئك أهلك أو يزعمون قلت ماذا تفعلون
قالوا نصنع السرادق والبنادق والمشانق شعرا
قلت ارجعوا إلى وطنكم عليه السلام واستمعوه
بدلا فانصرفوا ولم يعودوا. ورأيت بعيني تحتي
فإذا الأرض غير الأرض وإذا خريف من اللحظات
والأحذية والأجراس والسلاسل والجبب وأعقاب
السجائر والكوفيات مختلفة ألوانها يطفن
بلافتات من ورق البنكوت يشهق فيهن أسمي
وبعض من أسماء الوطن الحسنى مكتوبة بمشتق
النبيذ فصحت مناديا في هذا المحشر

يَا نَبِيهُ يَا نَزِيهُ يَا وَضَّاحُ
يَا صَفْوَانُ يَا ثَابِتُ يَا
حَازِمُ يَا عَزَّامُ يَا نَظَّامُ
يَا ضِرَامُ يَا قَتَادَةُ يَا حَكَمُ
يَا صَخْرُ يَا مُرَّةُ يَا شَمَرْدَلُ

الشكل 41: نموذج لنبر المقطع بواسطة السمك (بلبداوي)

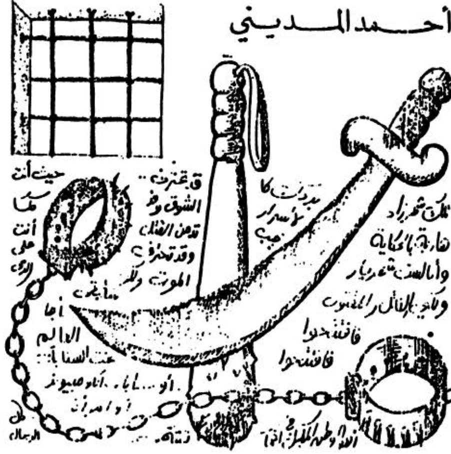
مُبَارَكاً كَانَ يَعبُرُ
الفَرَزْدَقِيُّ
إلى اسْمِهِ
الآخَرِ وأهلُهُ يَجُوبُونَ
أشياءَهُم مُبتَلِين
بالطَّبيرَةِ والبارُودِ
فأوَتْ إليهِمُ القُرى
وإناثُ الأنهارِ والأسئلةُ
المُشاغِبةُ والتَّخييلُ

حَدَّثَنا مَسلوخ
الفَرَزْدَقِي قالَ
هَذا يَتجارُ
وهَذا يُكابِدُ
وهذِهِ ألِفا
ويَتجارُ هَذا مِن فِئةِ
الكائِنِ ذي العُضْوِ الواحِدِ
مَا ينفتأ يَبحَثُ في البَرِّيّة
يَنبشُ في الجبّاناتِ عَن قِطَعِ
غِيارٍ لِعُضوِهِ الأوحَدِ
مَا ينفتأ مُتَمَنطِقاً بِقولونِه
يَحُجُّ مِن كوفيَّتِهِ إلى عَباءَتِهِ
ومِن عَباءَتِهِ إلى سِروالِهِ

الشكل 42
1- نموذج المتن المكتسح لفضاء الحاشية (بلبداوي)
2- نموذج الحاشية المكتسحة لفضاء المتن (بلبداوي)

غلوه في أنه الجوهر الفرد
وعن تعظيمه لسجله المدني
لفهم أن علويين أحرقوا
وبادوا في النار ليس هو
نفسه ولكنه علي الإمام
والإمام منتظر. ولا يمكن
انتظار ما هو حاضر أو معين.
أما إطلاق إسم عليّ على
الغائب فهو استعمال
مجاز أدى إليه مشيئة
الأحداث فاعلم أنه
المعنى الحقيقي المجرد

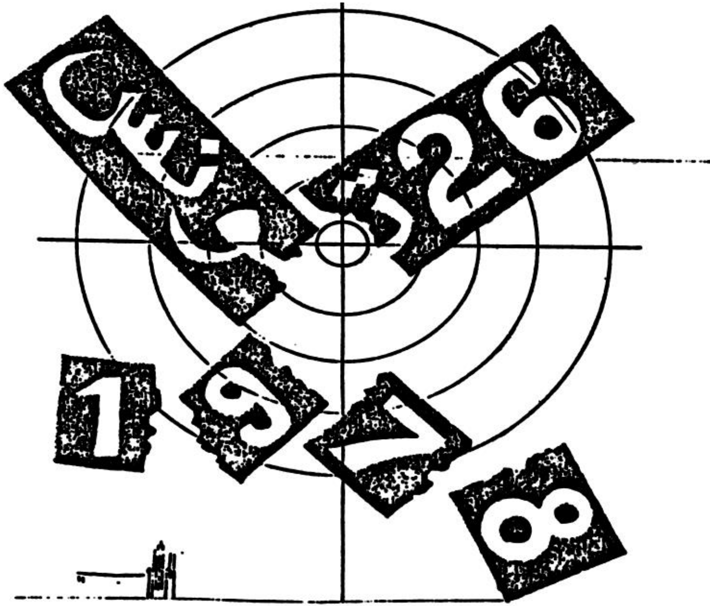
الشكل 43: المتن الفارغ «حميش»



الشكل 44



الشكل 45: قصيدة «ا لكشف... الكشف» من ديوان «البحر في كأس»





الشكل 46

4.– قافلة نسير (٥)

للشاعر التونسي

....

....

....

.... إلخ ،

وتعــود الأغنية

وتنشر شمتي يعــود

7. + – ?°!

∞ + + + + – – + + + – – + +

∞ – – – – – – – – – – – – –

? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?

! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! !

.... ? ....

10. – فراغ يملؤه القارىء :

....

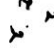
....

....

1070 صيف

الشكل 47

Accompagnement : Attbal (1)
Albendare (2)



ELOGE ET ARÔME DE LA MELODIE

Variations sur un thème chaâby

اليوم الجمعة خرجوا الريام

« Le jour du vendredi promenade
des gazelles « blanches »

REFRAIN

L'aube de vendredi
Ne ressemble à nulle aube
L'une dit l'une pleure
J'ai dechiré ma robe

(1) Attbal, tambour
(2) Albendare, tambourin.

الشكل 48

فراغ يملاءه القاريء...

ضع كل كلمة مما يلي في المكان الذي يناسبها من الجملة

ثورة – اجوع – نشمان – رقاصة – ماركس – الصبر – ثوار – برجوازيون – مقصلة – اتمرد – عاطلون

لانني (....)
ولانك (....)
لا بد ان (....)

لانهم (....)
ولاننا (....)
لم يبق الا (....)

بدانا (.....)
واصبحنا (.....)
فالحمد لله

عندما (.....) يصبح من حقي ان (....)
كل شيء يولد صغيرا ثم يكبر الا (....)

الشكل 49

---

٢ – « دوري أيتها الطواحين أو دوري في كرسيّك المهرّج المحيط بالكون

نيح وطا

أقول ذلك لأن غباري يكاد أن يسبر الشمس ورأسي .
يكاد أن يتدلى
في
حبل
يتدلى (١)

الشكل 50

نزار قباني

قصائد متوحشة

الطبعة الرابعة ١٩٧٣
حقوق النشر محفوظة
بخطّ : نزار قباني

منشورات نزار قباني
بيروت

قارئة الفنجان

جَلَسَتْ .. والخوفُ بعينيها
تتأمّلُ فنجاني المقلوبْ
قالتْ : يا وَلَدي . لا تحزنْ
فالحبُّ عليكَ هو المكتوبْ
يا وَلَدي . قد ماتَ شهيداً
مَنْ ماتَ على دينِ المحبوبْ

*

فنجانُكَ .. دنيا مرعبةٌ
وحياتُكَ أسفارٌ وحروبْ
ستُحِبُّ كثيراً وكثيرا
وتموتُ كثيراً وكثيرا
وستعشقُ كلَّ نساءِ الأرضِ ،
وترجعُ كالمَلِكِ المغلوبْ ..

الشكل 51

المصادر والمراجع

أ- العربية:

1- محمد خطابي: لسانيات النّصّ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء 1991.

2- محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة - دمشق 1989.

3- محمد عزام: بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء 1976.

4- محمد عزام: المصطلح النقدي، دار الشرق العربي - بيروت 2000.

5- محمد عزام: النّصّ الغائب، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 2001.

6- محمد عزام: النقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1996.

7- محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء 1991.

ب- الأجنبية:

8- آنا تيريزا تيمينيكا: الظاهرية والعلم في الفكر الأوروبي المعاصر، نيويورك 1962.

9- بول غيوم: سيكولوجيا الشكل، باريس 1934.

10- بيير كاريني: الفضاء والشعر المجسّم، غاليمار 1967.

11- جاك ديريدا: عن الغراماتولوجيا، مينوي 1967.

12- ج. سورل: المقصدية، مينوى 1986.

13- سارة لأوال: مدرسة جنيف (أو نقّاد الوعي)، كمبردج 1968.

14- فريد ماك ايوين: الظاهرية في النقد الأدبي، مجلة لوك هافن، العدد 10 عام 1968.

15- روبرت ماجيولا: النقد الظاهري: النظرية والمنهج، جامعة برنستون 1970.

16- كينتان لاور: الظاهرية: مكوناتها، ومستقبلها، نيويورك 1965.

17- ميكل دوفرين: النقد الأدبي والظاهرية، المجلة الدولية للفلسفة - العدد 68-69 عام 1964.
18- هربرت شبغلر: الحركة الظاهرية، لاهاي 1965.
19- وليم لوبين: الظاهرية الوجودية، جامعة ديكين 1963.

صدر للناقد محمد عزام

1- بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء 1979.

2- المسرح المغربي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987.

3- اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987.

4- تاريخ الأدب العربي- لمعهد إعداد المدرسين، وزارة التربية - دمشق 1989(مشترك).

5- القراءة - لمعهد إعداد المدرسين، وزارة التربية - دمشق 1989 (مشترك).

6- قضية الالتزام في الشعر العربي، دار طلاس - دمشق 1989.

7- الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة - دمشق 1989.

8- الأدب العربي وتاريخه - لمعهد إعداد المدرسين، وزارة التربية - دمشق 1990 (مشترك).

9- وعي العالم الروائي: أبحاث في الرواية المغربية، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1990.

10- البطل الإشكالي في الرواية العربية، دار الأهالي - دمشق 1992.

11- الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة، دار الأهالي - دمشق 1993.

12- مدخل إلى فلسفة العلوم: أبحاث في الابستيمولوجيا المعاصرة، دار طلاس - دمشق 1993.

13- التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1994.

14- الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس - دمشق 1994.

15- الموازنة بين أبي تمام والبحتري - للآمدي، وزارة الثقافة - دمشق 1995.

16- الحداثة الشعرية، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1995.

17- مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي العربي - وزارة الثقافة - دمشق 1995.
18- فضاء النّصّ الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية، دار الحوار - اللاذقية 1996.
19- النقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة - دمشق 1996.
20- دلائل الإعجاز - لعبد القاهر الجرجاني، وزارة الثقافة - دمشق 1998.
21- وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1998.
22- استراحة المحارب: جماليات الشعر على ضوء منهج التحليل الظاهراتي للأدب، دار طلاس - دمشق 1998.
23- المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1999.
24- المصطلح النقدي، دار الشرق العربي - بيروت 2000.
25- خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي، دار الفكر- دمشق 2000.
26- النصّ الغائب: تجلّيات التناصّ في الشعر العربي، اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 2001.
27- تحليل الخطاب الأدبي: على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2003.
28- مسرح سعد الله ونّوس: بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين - دمشق 2003.
29- أدب الخيال العلمي، دار علاء الدين - دمشق 2003.
30- الاتجاهات الفكرية المعاصرة: من السلفية.. إلى الحداثة - وزارة الثقافة - دمشق 2004.
31- شعرية الخطاب السردي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2005.
32- الحداثة النقدية: قراءات في مشروع محمد عزام النقدي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2005.

33- اتجاهات التأويل النقدي: من المكتوب...إلى المكبوت - وزارة الثقافة - دمشق 2007.

الفهرس